VIIIe Année. Nº 3. 15 Mars 1912.

REVUE MUSICALE

S. I. M.

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

SOUVENIRS D'ENFANCE, par C. Saint-Saëns. ⁄ LES IDÉES D'ISADORA DUNCAN SUR LA DANSE. ⁄ LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE, par G. Sizes. ⁄ LES AUTOGRAPHES DE LULLY, par H. Prunières. ⁄ SCHÖNBERG & LA JEUNE ÉCOLE VIENNOISE, par Egon Wellesz. ⁄ LES LIVRES. ⁄ SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE. LES CONCERTS SYMPHONIQUES POPULAIRES, par R. Rolland. CONCERTS, par R. Hahn, L. de La Laurencie, M. Ravel. ⁄ PROVINCE ⁄ BELGIQUE ⁄ ÉTRANGER. LES AMIS DE LA MUSIQUE. ⁄ SAUVONS L'ÉCOLE NIEDERMEYER, par H. Prunières.

Le numéro :
France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

PARIS, 22, rue St.-Augustin
Téléphone 204.20

UN AN
France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

Copyright by S. I. M. 1912

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. GEORGES CASELLA.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. GUSTAVE BRET.
M. GUSTAVE CAHEN.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. F. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
Mme TERNAUX-COMPANS.

M. Saint-Saëns qui, jusqu'à présent, s'était toujours refusé à publier ses souvenirs, a bien voulu faire une exception en faveur de notre "S. I. M." Nos lecteurs seront certainement très sensibles à cette attention du Maître, et à la toute particulière bienveillance qu'il témoigne en cette occasion à notre Revue Musicale.

Vous avez deux mères, me disait-on souvent autrefois ; et de fait j'en avais deux, celle qui m'a donné le jour et ma grand'tante maternelle, Madame Charlotte Masson, née Gayard d'une ancienne famille de robe qui m'apparentait au général Delcambre, un des héros de la Retraite de Russie, dont une arrière petite-fille a épousé le comte Durrieu, de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

Ma grand'tante était née en province en 1871 ; elle avait été adoptée par un oncle et une tante habitant Paris et n'ayant pas d'enfants. L'oncle était procureur, riche et menant grand train. Très précoce, — elle marchait à neuf mois, — ma grand'tante, dont l'intelligence était vive et la culture brillante, se souvenait parfaitement des costumes de l'ancien

régime et se plaisait à en parler, ainsi que de la Révolution, de la Terreur et de tous les régimes qui les ont suivis. A la suite de la Révolution sa famille fut ruinée et cette toute jeune fille, petite et menue, entreprit de la faire vivre, donnant des leçons de français, de piano — cet instrument était alors une nouveauté, — de chant, de peinture, de broderie, de tout ce qu'elle savait et de ce qu'elle ne savait pas : elle l'apprenait alors pour le démontrer. Plus tard elle épousa un de ses cousins qui était libraire ; sans enfants, elle fit venir de la Champagne une de ses nièces qu'elle adopta, Clémence Collin qui fut ma mère. Les Masson allaient se retirer du commerce avec une belle fortune lorsqu'ils perdirent tout, en quinze jours, dans une crise de la librairie, gardant juste de quoi vivre honorablement. Peu après ma mère épousait mon père, sous-chef de bureau au Ministère de l'Intérieur. L'oncle mourait de chagrin quelques mois avant ma naissance qui avait lieu, comme on sait, le 9 octobre 1835, et mon père, miné par la phtisie, disparaissait le 31 décembre de la même année, un an jour pour jour après son mariage.

Voilà donc ces deux femmes, veuves et peu fortunées, obsédées par de bien tristes souvenirs, avec la charge d'un enfant très délicat, dont l'existence était précaire : les médecins n'en répondaient pas. Sur leur conseil, on me laissa à la campagne, chez ma nourrice, jusqu'à l'âge de deux ans.

Si ma grand'tante avait reçu une brillante éducation, il n'en était pas de même de ma mère dont l'instruction n'avait pas été complète. Elle y suppléait par une imagination, une flamme, une facilité d'assimilation qui tenaient du prodige. Elle m'a souvent parlé d'un oncle qui l'aimait beaucoup, et qui s'était ruiné au profit de Philippe-Egalité. C'était un artiste, féru surtout de musique : il avait construit de ses mains un orgue de salon dont il jouait. Il faisait asseoir ma mère entre ses genoux, et tout en s'amusant à peigner ses admirables cheveux noirs, il lui parlait d'art, de musique, de peinture, du beau sous toutes ses formes ; si bien qu'elle s'était mis en tête que si jamais elle avait des fils, le premier serait musicien, le second peintre et le troisième sculpteur. Aussi ne fut-elle nullement étonnée lorsqu'en revenant de nourrice je me mis à écouter tous les bruits, tous les sons, faisant crier les portes, me plantant devant les pendules pour les entendre sonner. Mon grand plaisir était la symphonie de la bouilloire, une bouilloire énorme qu'on installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité

passionnée ses premiers murmures, son *crescendo* lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullution le fit taire. Ce hautbois, Berlioz a dû l'entendre, car je l'ai retrouvé dans la course à l'abîme de la *Damnation de Faust*.

En même temps, j'apprenais à lire ; et quand j'eus trente mois, on me dit en présence d'un minuscule piano qui n'avait pas été ouvert depuis plusieurs années. Au lieu de taper à tort et à travers comme le font d'ordinaire les enfants de cet âge, je touchais les notes l'une après l'autre, ne les quittant que lorsque le son s'éteignait. Ma grand'tante m'apprit le nom des notes et fit venir un accordeur pour mettre le piano en état. Pendant cette opération, je jouais dans la pièce voisine et l'on s'aperçut avec stupeur que je nommais les notes à mesure qu'elles résonnaient.

Tous ces détails ne m'ont point été racontés : je m'en souviens parfaitement.

* * *

On me donna la méthode de Le Carpentier. Au bout d'un mois, j'étais arrivé à la fin de la méthode ! On ne pouvait faire travailler le piano à un marmot de cette espèce, et je criais comme un perdu quand on fermait l'instrument. On le laissait ouvert, et devant on mettait un petit tabouret sur lequel, de temps en temps, laissant mes jouets, je grimpais pour tapoter ce qui me passait par la tête. Peu-à-peu ma grand'tante, qui par bonheur avait reçu d'excellents principes, m'apprenait à tenir mes mains convenablement, à ne pas contracter ces défauts trop répandus dont il est ensuite si difficile de se corriger. Mais on ne savait quelle musique me donner ; celle écrite spécialement pour les enfants est en général purement mélodique, et la partie réservée à la main gauche est sans intérêt. Je me refusais à l'apprendre. " La basse ne chante pas ", disais je avec mépris.

Alors on chercha dans les vieux maîtres, dans Haydn, dans Mozart, les choses assez faciles pour que je pusse les aborder. A cinq ans je jouais fort gentiment et très correctement de petites sonates ; mais je ne consentais à les jouer que devant les auditeurs capables de les apprécier. J'ai lu, dans une biographie, que l'on me menaçait du fouet pour me faire jouer. Cela est complètement faux ; mais il fallait pour me décider me dire qu'il y avait dans l'assistance une dame très bonne musicienne et d'un goût difficile. Je ne jouais pas pour les profanes.

Quant à la menace du fouet, elle est à reléguer, dans le domaine des légendes, avec celle du père Garcia brutalisant ses filles pour leur apprendre à chanter. Mme Viardot m'a dit formellement qu'elle et sa sœur n'avaient iamais été brutalisées par leur père et qu'elles avaient appris la musique sans s'en apercevoir, comme on apprend à parler.

Malgré les progrès surprenants, mon éducatrice ne prévoyait pas mon avenir. " Quand il aura quinze ans, — disait elle, — s'il peut faire danser, je serai bien contente. "

C'est pourtant à ce moment que je commençais à écrire de la musique. J'écrivais des valses, des galops ; le galop était alors à la mode : il était d'allure assez vulgaire et les miens ne dérogeaient pas à la règle. Il a fallu Liszt pour montrer, par son *Galop chromatique*, le parti que le génie peut tirer du genre le plus infime. Mes valses étaient meilleures. Déjà, comme je l'ai fait toujours, je composais la musique directement sur le papier, sans la chercher sous mes doigts, et ces valses étaient trop difficiles pour mes petites mains ; une amie de ma famille, sœur du chanteur Géraldy, avait la complaisance de les exécuter.

J'ai revu dernièrement toutes ces petites compositions. Elles sont bien insignifiantes, mais il serait impossible d'y trouver une faute d'écriture et cette correction est remarquable chez un enfant qui n'avait encore aucune notion de l'étude de l'Harmonie.

Quelqu'un eut alors l'idée de me faire entendre un orchestre. Il y avait à cette époque des concerts symphoniques dans le Passage de Saumon. On m'y conduisit : ma mère me tenait sur son bras, près de la porte d'entrée. Je n'avais jamais entendu que des violons isolés, et leur son ne m'était pas agréable ; toute autre fut l'impression de l'orcheste et j'écoutais avec délice une phrase chantée par le Quatuor, quand tout à coup éclatèrent les cuivres trompettes, trombones et cymbales. Je poussai des cris perçants. " Faites les taire, — disais-je, — ils empèchent d'entendre la musique ! " — Il fallut m'emporter.

* * *

A sept ans, je passais des mains de ma grand'tante dans celles de Stamaty. Celui-ci fut surpris de la façon dont mon éducation musicale avait été dirigée.

Il l'a constaté dans un opuscule où il traitait de la nécessité d'une

bonne direction primitive. Il n'y avait plus chez moi, a-t-il dit, qu'à perfectionner.

Stamaty était le meilleur élève de Kalkbrenner et le propagateur de sa méthode, basée sur le *guide-mains* qu'il avait inventé ; aussi fus-je mis au régime du guide-main. Rien n'est plus curieux que la préface de la méthode de Kalkbrenner dans laquelle il raconte la genèse de son invention. C'était une barre fixée en avant du clavier, sur laquelle reposait l'avant-bras, de façon à supprimer toute autre action musculaire que celle de la main. Ce système est excellent pour former le jeune pianiste à l'exécution des œuvres écrites pour le clavecin et pour les premiers pianos dont les touches parlaient sans demander d'efforts ; il est insuffisant pour les œuvres et les instruments modernes. C'est ainsi, pourtant, que l'on devrait commencer, en développant d'abord la fermeté du doigt et la souplesse du poignet, pour ajouter progressivement le poids de l'avant-bras et celui du bras. Mais, de nos jours, il est de mode de commencer par la fin : on apprend la Fugue dans le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach, le piano dans les œuvres de Schumann et de Liszt, l'Harmonie et l'Instrumentation dans celles de Richard Wagner ; et l'on fait trop souvent de la bouillie pour les chats, comme les chanteurs qui apprenant des rôles et se lançant sur le théâtre avant de savoir chanter, se ruinent la voix en peu de temps.

Ce n'est pas seulement la fermeté du doigt que l'on acquerrait avec la méthode Kalkbrenner ; c'était aussi la recherche de la qualité du son par le doigt seul, ressource précieuse devenue rare de nos jours.

Malheureusement c'est aussi cette école qui a inventé le *legato* perpétuel si faux et si monotone, et l'abus des petites nuances, la manie d'un *expressivo* continuel, appliqué sans discernement. Tout cela révoltait mon instinct naturel ; je ne pouvais m'y conformer et on me le reprochait me prédisant que " je ne ferais jamais d'effet ", ce qui m'était bien indifférent.

Quand j'eus dix ans, mon professeur me jugeant suffisamment préparé me fit donner un concert dans la salle Pleyel ; j'y jouai, accompagné par l'orchestre des Italiens dirigé par Tilmant, le concerto en Ut mineur de Beethoven et un concerto en Si b de Mozart. Il fût même question de me faire jouer celui-ci à la Société des Concerts du Conservatoire ; une répétition eut lieu. Mais Seghers, qui devait plus tard fonder la Société Ste Cécile, faisait alors partie de l'orchestre ; il détestait Stamaty, et s'avisa

de dire que la Société n'était pas faite pour accompagner des enfants. Ma mère fut froissée et ne voulut plus entendre parler de rien.

Après ce premier concert qui avait brillamment réussi, mon professeur aurait voulu m'en voir donner d'autres ; mais ma mère ne se souciait pas pour moi d'une carrière d'enfant prodige, elle avait des visées plus hautes ; craignant pour ma santé, elle ne voulut pas me laisser continuer dans cette voie. Il s'ensuivit, entre mon professeur et moi, un refroidissement qui aboutit à une rupture.

Ma mère avait des mots cornéliens. Quelqu'un lui reprochait un jour de me laisser jouer des sonates de Beethoven. " Quelle musique jouera-t-il donc ", — lui disait-on, — " quand il aura vingt ans " ? — " Il jouera la sienne, " — répondit-elle.

* * *

Le plus grand bienfait que j'aie retiré du commerce de Stamaty fut la connaissance de Maleden qu'il me donna pour professeur de composition.

Né à Limoges dont il avait conservé l'accent, maigre avec de longs cheveux, doux et timide, Maleden était un professeur incomparable. Il était allé, dans sa jeunesse, s'instruire en Allemagne chez un certain Gottfried Weber, inventeur d'un système que Maleden avait rapporté et perfectionné. Il en avait fait un outil merveilleux pour pénétrer dans les profondeurs de la musique, une lumière pour en éclairer les coins les plus secrets. Dans ce système les accords ne sont pas considérés seulement en eux-mêmes, — accord de quinte, de sixte, de septième, — mais d'après le degré de la gamme sur lequel ils sont placés ; on apprend que suivant la place qu'ils occupent, ils acquièrent des propriétés différentes, et l'on explique ainsi des cas jugés inexplicables. Cette méthode est enseignée à l'Ecole Niedermeyer ; je ne sache pas qu'elle le soit ailleurs.

Maleden avait grande envie d'entrer comme professeur au Conservatoire ; grâce à de puissantes protections, sa nomination allait être signée par Auber, quand il crut devoir, par un scrupule d'honnêteté, écrire à celui-ci pour l'avertir que sa méthode différait complètement de celle enseignée dans la maison. Auber fut effrayé, et Maleden ne fut pas admis.

Nos leçons étaient parfois orageuses ; il m'arrivait de temps en temps de ne pas me ranger à son avis sur certaines questions. Il me prenait alors tranquillement par l'oreille, et me courbait la tête, me tenant pendant

une minute l'oreille collée à la table ; il me demandait ensuite si j'avais changé d'avis. Mon avis n'ayant pas changé, il réfléchissait et souvent il me donnait raison.

* * *

" Tu n'as pas eu d'enfance musicale ", me disait parfois Gounod. Il se trompait, ne connaissant pas les vestiges de cette enfance : ils sont nombreux. Beaucoup d'essais sont restés inachevés, sans parler de ceux que j'ai détruits. Il y a de tout, des airs, des chœurs, des Cantates, des Symphonies, des Ouvertures ; tout cela ne verra jamais le jour. Un éternel oubli ensevelira ces tâtonnements sans intérêt pour le public.

Dans ces paperasses, j'ai trouvé quelques notes écrites au crayon à l'âge de quatre ans. La date qui les accompagne ne laisse aucun doute à cet égard.

C. Saint-Saëns.

Les idées d'Isadora Duncan sur la danse[1]

La danse : c'est toute ma vie, c'est ma passion ; mais vous savez qu'on sait bien mal parler de ce qu'on aime le plus ; on en sent la beauté *pour soi ;* peut on en communiquer le goût à d'autres par de pauvres mots ?

Et puis, en ce moment, malgré tout mon enthousiasme, je me sens à la fois très fière et un peu mélancolique. La Danse, la belle danse libre et naturelle, on ne l'aimait plus, on ne la connaissait plus..... depuis que les temples grecs sont en ruines. Et maintenant, voilà qu'on en parle de nouveau ; et je suis heureuse, comme si après avoir été aveugle durant des siècles, l'humanité renvoyait pour la première fois les fleurs, les arbres et les nuages qui peuplent le ciel. Je suis heureuse, car je puis bien dire sans vanité que je suis pour quelque chose dans cette renaissance. Qui donc,

[1] Dessins de P. Thevenaz.

il y a seulement dix ans, songeait que le corps a, comme tous les éléments, son rythme harmonieux, spontané et naturel ?

Et si je suis un peu mélancolique, ne pensez pas un instant que ce soit parce que mon art a connu trop d'imitateurs. Non : ma vanité d'artiste a eu trop de satisfactions de cet ordre pour que je puisse me permettre d'être égoïste ou jalouse. Non. Mais, comme une mère soucieuse de la destinée de ses enfants, je puis bien regretter que quelques-uns d'entre eux — j'entends mes gestes et mes poses — aient contracté de déplorables unions. Entre toutes, il en est une que je regrette : c'est celle qui a *semblé* rendre la " Danse libre " solidaire de la forme caduque du ballet.

Il est surprenant que dans ce temps où de toute part la pensée se libère des conventions, où le drame lyrique sort de

la formule de l'opéra, où la symphonie fait éclater les liens, où la limite, la tradition classique, où la peinture, la sculpture, l'architecture, les arts appliqués s'évertuent à bannir toute contrainte traditionnelle, il est surprenant, que la danse, art majeur, s'obstine à rester l'esclave d'artifices périmés.

Il y a des gens qui s'imaginent aimer la danse parce qu'ils goûtent les spectacles du ballet : c'est à peu près comme si un homme pensait être sensible au charme des femmes parce qu'il aime les fards.

L'un et l'autre s'opposent aussi violemment qu'il est possible : s'opposent dans leur principe comme dans leur résultat. Le ballet, par son mirage, cache non pas la laideur ou la médiocrité de la danse théâtrale, mais l'absence totale de toute danse. Le principe de ce qu'on nomme la " technique chorégraphique " est un attentat contre la nature ; il n'est question à l'origine du développement de la danseuse, de rien de ce qui fait l'essence de la danse: la libre expression plastique d'un sentiment, le besoin irrésistible de traduire une émotion fortement ressentie : il n'est question que de déformations physiques, dont la déformation morale est la conséquence fatale. Peut-on parler d'art quand il ne s'agit que de l'application patiente d'une technique anti-naturelle à des formules conventionnelles et absolument périmées ?

Et puisque toute ma conception de la danse est basée sur des formes naturelles, puisque je ne m'inspire que d'éléments naturels ravis au jeu des vagues ou aux caprices harmonieux des branches dans les forêts, il est de toute évidence que le ballet doit être mon ennemi ; un ennemi que je ne redoute pas, car je crois que fatalement aussi, il s'inspirera de mes principes pour donner l'illusion d'un renouveau et prolonger de quelques années une existence qui est dès lors condamnée.

Mais jusqu'ici nous n'avons pas parlé de la musique ; ce n'est pas par oubli ou par indifférence, mais parce que c'est une question bien grave qu'on ne saurait résoudre maintenant — l'avenir s'en char-

gera. Tout d'abord, vous savez avec quel généreux élan les sculpteurs et les peintres ont favorisé mes premiers essais. Puis-je en dire tout autant des musiciens ; en France du moins? Non ; il me semble tout d'abord qu'ils n'ont pas *voulu*, soit qu'il soient trop attachés par tradition à la forme du ballet, soit qu'ils ne considèrent pas la danse comme un art qui a son propre pathétique, son expression *indépendant de toute musique*. En ce qui concerne le ballet, cela me surprend, car, hormis de bien rares exceptions, comme la *Namouna* de Lalo, j'aimerais à connaître un ballet écrit en France depuis cent ans et qui ne soit pas médiocre. Je ne vois donc pas quelles sont les œuvres d'art *musical* que les musiciens défendent au nom du ballet.

En ce qui concerne la libre expression de la danse naturelle la réponse sera plus malaisée et plus longue. Il y a en effet un art indépendant de tout secours musical et qui est la danse, un art qui a son propre rythme et ses propres vertus expressives. Et, ce qui est l'argument le plus curieux, il y a même opposition entre le rythme proprement musical et le rythme naturel du corps humain. Cela est si vrai que lorsque je fais exécuter aux petites filles de mon Ecole une simple Marche, je ne trouve pas de musique qui épouse strictement la cadence de leur pas. Et moi-même d'ailleurs, lorsque je danse sans musique, en laissant mon corps libre de toute contrainte, je me sens infiniment plus à l'aise que lorsque je suis soutenue par le mouvement rythmique de la musique. Aussi bien, lorsque on me reproche d'avoir interprété par le geste certaines œuvres musicales qui sont des chefs-d'œuvre, je réponds en toute simplicité ceci : c'est que les seuls compositeurs qui aient créé un rythme conforme à la cadence, au mouvement naturel du corps, sont précisément les plus grands.

Et les prophéties relatives à la Danse que j'ai retrouvées dans la pensée de Wagner m'ont persuadé que si j'avais vécu de son temps, je n'aurais pas eu de plus zélé défenseur que lui. Vienne le compositeur qui, comme lui, ait conscience du grand art libre et dégagé des formules que doit être la Danse, et la musique retrouvera sa sœur perdue. Mais les discussions et les disputes ne serviront de rien. " Les temps viendront. "

LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE
LES SONS INFÉRIEURS

[1] Avant de me livrer à d'autres observations, je passai deux années à la rédaction définitive de mes études d'acoustique musicale. M. Mathias, comme M. C. Saint-Saëns, m'encouragea beaucoup à entrer dans la voie expérimentale de la nouvelle théorie émise sur les phénomènes de vibration des corps sonores, tout en me manifestant ses regrets de ne pouvoir m'y aider effectivement ; il avait des travaux très importants qui devaient l'occuper trop longtemps. [2]

On n'avait jamais fait de l'acoustique proprement dite à la Faculté des Sciences de Toulouse et la collection ne possédait que des instruments rudimentaires pour ces sortes de travaux. M. Mathias poussa le dévouement jusqu'à m'offrir de consacrer le budget de son laboratoire à l'achat de ces instruments ; mais leur prix très élevé eût absorbé les crédits de plusieurs années.

Intervention de M. Gustave Massol. — Une circonstance très heureuse s'offrit à moi : apparenté à M. G. Massol — directeur de l'Ecole supérieure de pharmacie de Montpellier et professeur de physique appliquée — j'eus le plaisir de le retrouver dans les Pyrénées, pendant les vacances de

[1] Voir S. I. M. du 15 janvier 1912.

[2] En dehors de ses travaux sur la *liquéfaction des gaz*, M. E. Mathias a publié en 1907 des études très importantes sur le *magnétisme terrestre*, qui lui valurent un prix de l'Académie des Sciences ; et en 1910, un dernier et non moins important travail sur *le diamètre de l'oxigène.*

1902. Je lui fis part de mon embarras. Il m'offrit spontanément de m'envoyer l'inventaire des instruments que possédait la collection de l'Institut de Physique de Montpellier, dont il avait l'usage. Ce fut un véritable arsenal que je trouvai là et à la fin de septembre j'allai en passer la revue. Je fis d'abord une longue étude auditive d'une véritable batterie de diapasons de toutes sortes. Puis grâce au dévouement de M. Massol — qui ne s'était jamais occupé d'acoustique — nous fîmes transporter la collection de résonateurs dans le clocher de la cathédrale Saint-Pierre et, au moment des sonneries, je cherchais à isoler les harmoniques des cloches, pour en classer les séries. Je constatai — contrairement à ce que l'on suppose — que les résonateurs ne renforcent pas seulement le son pour lequel on les accorde, mais aussi les harmoniques se rattachant à l'échelle partielle de ce son. Je trouvai là une confirmation de la nécessité du *tableau harmonique* que j'avais dressé dans une des parties de mon *acoustique musicale*, pour justifier la présence d'un grand nombre de sons disparates contenus dans l'échelle harmonique naturelle. Les résonateurs me permirent de constater d'une manière plus évidente le phénomène de *battements* produits par deux harmoniques, généralement dissonants, qui se font entendre *alternativement* et non simultanément. Leur existence réelle fut confirmée plus tard par leur inscription.

En écoutant à certaines heures ces mêmes cloches en des points différents de la ville, j'observai les *ondulations lentes* qui persistent longtemps après le choc du battant et qui sont la caractéristique d'harmoniques très inférieurs au son prédominant. Dans un grand nombre de cloches j'ai entendu la résonance si moelleuse de la tierce mineure harmonique 7:6 (sol-si♭) que la fonction résolutive du son 7 rend si caractéristique. Ces mêmes cloches font entendre souvent la résonance de *quarte supérieure* du son prédominant. Mais cette quarte n'est qu'un harmonique d'octave de la *quinte inférieure* qu'on n'entend pas. Ai-je besoin de dire qu'à aucun moment je n'ai entendu *des sons inharmoniques* — comme l'a proclamé Helmholtz — soit avec les cloches, soit avec les diapasons ; ces sortes de sons *n'existent pas dans la nature*.

Premières expériences. — Nous méditions avec M. Massol comment nous pourrions faire les inscriptions de ces vibrations. Nous transportâmes les appareils du laboratoire au clocher. Une fois installés, il fallut de véritables tours de force pour arriver à faire vibrer les cloches sans les mettre en mouvement et pour inscrire les vibrations sur le cylindre du chrono-

graphe enregistreur échafaudé à la hauteur des cloches : sur leur rebord extérieur — la pince — nous avions fixé un fil métallique court et souple, selon la méthode connue.

Dans des conditions si peu appropriées, il nous arriva toutes sortes d'accidents ; le dernier survenu aurait suffi pour enlever tout courage à de moins convaincus : un mouvement de la cloche, mise trop vivement en vibration par un coup du battant, ébranla l'échafaudage de l'enregistreur qui aurait pu tomber et se briser si nous ne l'avions soutenu M. Massol et moi ; une malencontreuse glissade fut cause que je me blessai assez grièvement à une jambe : ce fut le baptême expérimental.

Méthode expérimentale. — Les appareils revenus au laboratoire, nous cherchâmes à inscrire les vibrations d'un magnifique gong chinois ; difficultés encore plus grandes, parce que le gong, moins stable qu'une cloche, se livrait à des mouvements désordonnés après chaque choc de la mailloche. Pour neutraliser les mouvements du gong et permettre à l'extrémité du fil ainsi immobilisé d'inscrire les vibrations sur le cylindre enfumé, nous allongeâmes le fil en lui donnant une forme de spirale. Pour neutraliser les balancements du fil, nous le fîmes passer dans des anneaux, de distance en distance. Un dispositif particulier nous permit de guider l'extrémité libre du fil, sans le gêner dans ses vibrations. Le fil, fin, en aluminium, devenant un amplificateur par excellence des manifestations vibratoires, nous montrait les vibrations sous la forme de fuseaux d'égale longueur, allant de son point d'attache à l'extrémité ; il se divisait en autant de segments qu'il transmettait de vibrations différentes simultanées. Notre méthode expérimentale était trouvée ; elle pouvait s'appliquer à l'étude d'un corps vibrant, *affecté en même temps d'un mouvement d'ensemble à peu près quelconque.*

Animés d'une nouvelle ardeur, nous fîmes réinstaller les appareils dans le clocher ; avec le fil long les inscriptions se firent normalement ; sa forme de spirale nous enlevant toute crainte de balancement de la cloche, nous osâmes enregistrer les vibrations d'une cloche lancée à toute volée. C'était un jour de semaine : nous avions obtenu toute permission de M. l'Archiprêtre, sans en abuser, nous causâmes quelque émoi dans Montpellier, dont les habitants se demandaient quelle fête particulière pouvait bien célébrer la cathédrale.

Les premiers résultats. — Nous n'étions pas au bout de nos peines; nous

avions devant nous des grimoires tracés par le fil sur ce papier enfumé. Nous n'avions vu jusque là que des courbes simples, régulières comme il arrive dans les expériences de laboratoire, avec des combinaisons de sons dont on connaît par avance la hauteur et le rapport. Ici la courbe simple est l'exception et quoiqu'il s'agisse toujours d'un nombre de vibrations par seconde à calculer, lorsque de véritables séries de sons se superposent, y compris les imprévus et les imperfections graphiques inhérentes aux expériences de ce genre, ce sont de véritables hiéroglyphes à déchiffrer. On en verra quelques exemples plus loin, choisis parmi les moins compliqués. Le *nombre de vibrations* y est bien à la base, mais comme ce sont des nombres différents, formant des périodes différentes qui se superposent, le nombre total n'est qu'un des résultats et non pas le résultat lui-même.

De l'interprétation. — L'interprétation *des périodes* et des rapports entre elles est très souvent une question d'intuition ; l'expérience acquise aujourd'hui me démontre que cette intuition ne peut être que le résultat de la connaissance des *rapports musicaux* formés par les harmoniques inscrits. Les *nombres* constituent bien les *rapports mathématiques*, mais les *accords* musicaux parlent plus sûrement à notre intelligence — en l'espèce — grâce au sens que l'étude musicale nous donne et qui nous permet de reconnaître un accord *sous quelque forme de renversement* qu'il se présente. Le fait même d'une *agrégation d'accords* — ou superposition de rapports — étant pour les musiciens une chose compréhensible — naturelle — nous n'avons pas besoin de voir les accords *complets* — c'est-à-dire toutes les notes qui les forment, mais seulement les plus caractéristiques — pour en comprendre le sens harmonique ; tandis que si des *nombres* sont absents on ne peut en faire état pour en déterminer les rapports. Après une longue étude purement physique des courbes, faite avec M. Massol, je ne pus tirer de véritables conclusions des inscriptions que par l'application de la méthode musicale dont je viens de parler ; ce qui est naturel, puisqu'il s'agit de *l'harmonie des sons* et non de celle des nombres. [1] Voici un exemple pris dans le résumé d'analyse des premiers résultats obtenus avec les quatres principales cloches de la Cathédrale de Montpellier. 1° La plus grosse, du poids de 2,800 kilos — d'après le dire du carillonneur — est un la_1 faisant 106 v-d. Nous avons inscrit 21 sons : le prédominant, 6 harmoniques inférieurs et 14 supérieurs. Le plus

[1] Le principe de cette méthode d'interprétation a fait l'objet d'une note présentée par M. J. Violle à l'Académie des sciences le 6 Janvier 1908. Et le résultat des quatre cloches : les 5 et 19 février 1912.

grave est un la_{-3} faisant $6^{v},^{2}/_{3}$ et le plus aigu, un mi_{5} faisant 1280^{v}.[1] L'échelle *inférieure* contient les notes caractéristiques de l'accord de *septième mineure harmonique* de *dominante* : ré, fa♯, la, ut, qui oblige la détermination de $Ré_{-5}$ de $1^{v},1$ comme *fondamentale réelle de l'échelle générale* et fait classer le *son prédominant* la_{1} comme 96e harmonique de cette échelle. A l'audition, ce la_{1} vibre accompagné de la résonance caractéristique de *tierce mineure harmonique de dominante* la_{1}, ut_{2} = 7:6 ; c'est ce qui nous révèle sa *fonction* de 6e har., — 96 est un multiple d'octave du son 6 — et *qu'il faut* qu'il ait pour fondamentale *un ré* dont il n'est qu'un har. de quinte très aiguë, tout au moins dans le rapport 6:1. La véritable fondamentale ne peut être déterminée que d'après les rapports de l'ensemble des sons inscrits, constituant *l'échelle générale* du corps sonore étudié.

Dans l'ensemble des sons inscrits appartenant à *l'échelle supérieure* du prédominant la_{1}, nous trouvons les notes caractéristiques, de son accord, de *septième mineure harmonique* la, ut♯, mi, sol, constituant la base harmonique de son *échelle partielle*.

2° La 2e cloche, du poids de 2,400 kilos, donne un si_{1} faisant 120 v-d. Sur 23 har. inscrits, il y en a 9 d'inférieurs, dont le plus grave fait $11^{v},^{1}/_{4}$ = $Fa♯_{-2}$, faisant fonction de 9e har., la fondamentale réelle, ou son 1, est un mi_{-5} qui ferait $1^{v},^{1}/_{4}$. Le si_{1}, son prédominant, est 96e harmonique.

3° La 3e cloche, du poids de 1,400 kilos, donne un $ut_{2}♯$ faisant 135 v-d. Sur 23 har. inscrits, 10 sont inférieurs, allant jusqu'à si_{-3} de $7^{v},5$, en fonction de 8e har. Fondamentale réelle si_{-6} de $0^{v},9375$. L'$ut_{2}♯$, son prédominant, est 144e har.

4° La 4e cloche, du poids de 750 kilos, donne un mi_{2} faisant 160 v-d. Nous avons inscrit 15 harmoniques, dont 8 inférieurs, allant jusqu'à la_{-2} de $13^{v},^{1}/_{3}$, en fonction de 12e har. La fondamentale réelle est un $Ré_{-5}$ qui ferait $1^{v},11$. Le mi_{-2}, son prédominant, est 144e har.

Au point de vue purement physique, nous sommes en présence de *deux échelles différentes* données par ces quatre cloches. Dans les deux premières le son prédominant fait fonction de *dominante* — ou son 6 — par rapport à la fondamentale de *l'échelle générale ;* dans les deux autres, il est la *quinte de cette dominante*, ou *neuvième* du son fondamental réel.

Au point de vue musical, le phénomène est quasi-identique ; dans les deux cas le son prédominant est accompagné de la vibration de tierce

[1] J'ai adopté : de souligner d'un *trait*, le nom d'une note qui est *en fonction de septième harmonique*.

min. har. 7:6 qui donne à chacun de ces sons le rôle prépondérant de son 6, ou quinte de *fondamentale harmonique*. Par exemple, dans le cas de la cloche ut♯$_2$, accompagnée de mi$_2$ en fonction de 7e har. c'est fa♯$_1$ — ou ses octaves inférieures — qui est fondamentale harmonique de l'accord fa♯, la♯, ut♯, mi ; or ce fa♯, dans cette expérience, s'est inscrit dans les quatre octaves inférieures à ut♯$_2$: fa♯$_1$, fa♯$_0$, fa♯$_{-1}$ et fa♯$_{-2}$; mais il est accompagné *dans l'échelle inférieure* de la en fonction de tierce min. har. 7:6 vis-à-vis de fa♯ ; la coexistence de ces deux sons fait : que fa♯ devient à son tour une *dominante*, ayant au-dessous un si$_{-3}$ qui est sa fondamentale harmonique. Nous sommes en présence d'une agrégation harmonique : de deux accords de septième min. har. de dominante superposés. Dans tous les cas semblables que j'ai étudiés, les deux sons qui sont harmoniquement en contradiction et qui semblent ne pouvoir coexister simultanément, se sont toujours inscrits l'un dans le grave — échelle inférieure —, l'autre dans l'aigu — échelle supérieure — et pas à moins de quatre octaves d'intervalle de l'un à l'autre. Dans le cas de la cloche ut♯$_2$, ce sont les deux sons : la — en fonction de 7e har. de la 1re échelle inférieure : si, ré♯, fa♯, la — et la♯ en fonction de tierce majeure de la 2e échelle supérieure : fa♯, la♯, ut♯, mi.

Ces rapports sont conformes aux observations que j'avais faites sur un grand nombre de cloches, vibrant comme ces dernières, dans l'octave comprise entre sol$_1$ et sol$_2$ environ. Toutes faisaient entendre le son prédominant en fonction de *dominante* — ou son 6 — accompagné du son 7, formant intervalle de *tierce mineure harmonique* 7:6.

L'ignorance dans laquelle on était, de l'existence des *harmoniques inférieurs* constituant *l'échelle générale de vibration* d'*un corps sonore*, a fait qu'on n'a su voir aucune relation dans ces sortes d'échelles de sons ; on les considéra comme étant *inharmoniques*, parce que ces sons ne suivaient pas l'ordre naturel de l'*échelle supérieure*. Grâce à la méthode musicale d'interprétation — inspirée il y a juste *trente ans* par M. C. Saint-Saëns — il me fut possible de classer ces séries disparates de sons. [1]

En prenant pour exemple la 1ere cloche, nous trouvons au grave

[1] Dans mon *acoustique musicale moderne*, je démontrerai : que les sons composant ce qu'on nomme *la série harmonique naturelle supérieure*, ne sont en réalité que les harmoniques de 1er ordre — les plus renforcés — composant *l'échelle partielle du son prédominant*. Les sons de cette échelle partielle sont ceux : que la manière d'être des corps sonores doit favoriser dans une certaine mesure, sans détruire pour cela ceux de l'échelle générale. On ne doit pas confondre : *échelle générale* d'un corps sonore, avec *loi générale de vibration des corps sonores*, laquelle embrasse tous les modes de vibration.

l'échelle d'un cor en ré — caractérisant la tonalité de sol majeur — et à l'aigu celle de sa dominante La — caractérisant la tonalité de Ré majeur. — Voilà donc deux échelles tonales bien caractérisées dans un même corps sonore et à la quinte l'une de l'autre — ce qu'on nomme *naturel*. — Qui donc a publié au cours de ces dernières années un travail très long et très consciencieux, pour démontrer : que l'enchaînement des tonalités par quintes était contraire à la nature et qu'il fallait lui substituer celui de quartes ? Ou ai-je donc lu aussi : que l'on exagérait beaucoup l'importance de l'accord de dominante, notamment pour formuler une *cadence parfaite* et qu'on pourrait bien lui substituer l'accord du 4e degré ? Les deux théories se confondent.

Est-ce que l'accord de *septième harmonique de dominante*, que l'on trouve *partout* et *toujours*, et *jamais* celui de *tonique* ! empêchera les musiciens de reconnaître : que la conclusion la plus parfaite est celle de la dominante à la tonique ? Il n'est pas d'ailleurs extraordinaire, qu'un morceau de musique, d'un caractère vague, suspensif et d'une harmonie moelleuse, laisse un certain charme en se terminant en *point d'interrogation*, comme la nature elle-même, sur l'accord de dominante. Mais ce n'est là qu'une impression et non pas une conclusion.

GABRIEL SIZES.

(A suivre.)

LETTRES ET AUTOGRAPHES DE LULLY

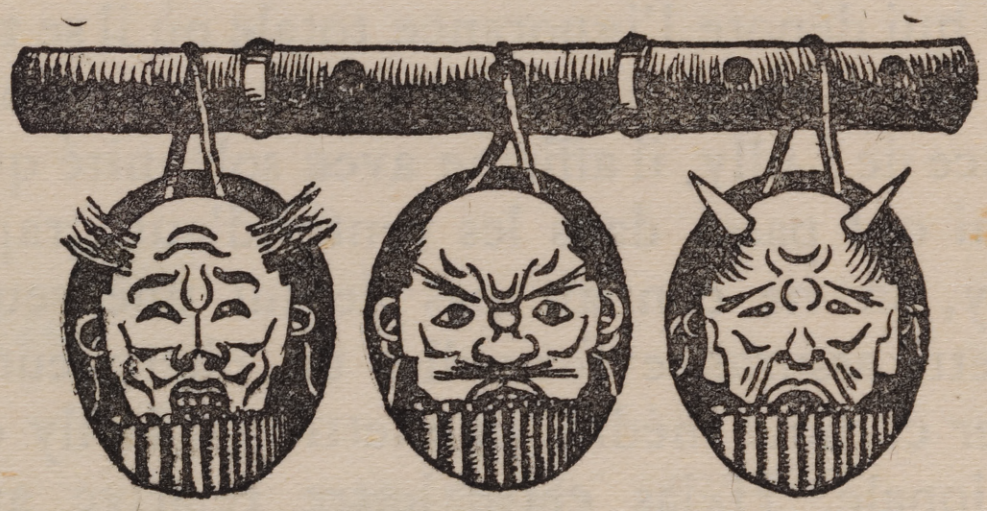
Nous savions déjà que si M. Pougin n'avait pas renoncé à écrire, il avait du moins cessé depuis longtemps de parcourir les livres et les revues où il est question d'histoire musicale. M. Pougin vient de nous en donner une preuve nouvelle en adressant à *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* [1] une lettre qui dénote l'ignorance totale où il se trouve des travaux musicographiques de ces vingt dernières années. A propos de la disparition de la correspondance de Lully, il affirme avec solennité qu' " à part une ou deux quittances qui ont passé dans les ventes d'autographes avec la seule signature de Lully, on ne connaît pas de lui une seule lettre, un seul billet ". Devant cette assurance formelle, un chercheur M. Buron s'est empressé de publier comme inédite une lettre de Lully qu'il a copiée à la Bibliothèque Nationale. Hélas cette lettre relative aux réparations à effectuer dans la salle du Palais Royal est connue de longue date de tous les historiens de la musique et du théâtre. Nuitter et Thoinan y font de fréquentes allusions dans leur ouvrage sur les *Origines de l'Opéra français* (1886) et M. Bapst en donne la cote exacte [2] dans son *Essai sur l'histoire du théâtre* paru en 1893. Au reste il suffit de chercher le nom de Lully dans la table alphabétique des correspondants de Colbert pour y trouver l'indication de ce document.

Si cette lettre de Lully n'est point inconnue, ni inédite, elle n'est pas

[1] Numéro du 30 janvier 1912. Voir aussi l'article du *Menestrel* de février.
[2] Mélanges Colbert 165 f° I. Essai sur l'histoire du théâtre, p. 365.

davantage unique comme le veut M. Pougin. Sans faire entrer en ligne de compte les innombrables quittances, actes, baux portant la signature du Florentin, que détiennent les successeurs de Me Mouffle, de Me Gigault et de Me Charles, il existe une autre lettre, célèbre celle-là, vingt fois citée, écrite par Lully le 3 juin 1672 pour demander à Colbert d'intervenir contre les associés de Perrin qui s'opposaient à l'enregistrement de son privilège. Cette lettre découverte à la Bibliothèque Nationale par M. Ulysse Robert en 1874, parut pour la première fois dans la *Revue des documents historiques* d'Etienne Charavay.[1] Nuitter et Thoinan la reproduisirent intégralement dans leur ouvrage,[2] La Mara la traduisit en allemand,[3] de nombreux musicographes en citèrent des passages, enfin l'an dernier M. Tiersot la publia de nouveau dans ses *lettres de Musiciens écrites en français*.[4] Dans ces conditions on peut se demander comment M. Pougin a pu déclarer publiquement qu'on ne connaissait aucune lettre de J. B. Lully.

Henry Prunières.



[1] Octobre 1874.

[2] Les Origines de l'Opéra français, p. 252.

[3] Musikerbriefe.

[4] Rivista Musicale 1911, p. 36. — Signalons à ce propos que M. Tiersot a cofnondu les cotes des deux lettres de Lully et attribué à la missive du 3 juin 1672, la cote *Mélanges Colbert* 165, f^0 1, qui est celle de la lettre relative aux réparations du Palais Royal. Ajoutons enfin que la vieille cote donnée par M. Ulysse Robert pour la lettre du 3 juin *(Bibl. Nat. Mélanges* 36, f^0 206*)*, ne répond plus à aucun classement actuel. Il serait fort nécessaire de retrouver la cote exacte de ce document dont l'authenticité est d'ailleurs indiscutable.

SCHÖNBERG
ET LA JEUNE ECOLE VIENNOISE

Je ne crois pas qu'on connaisse rien en France des musiciens qui, à Vienne, peuvent être considérés comme les successeurs de Mahler, et comme les représentants des tendances actuelles et modernes de notre art musical. C'est pourquoi je me permettrai, non pas d'écrire un gros article sur la musique viennoise contemporaine, mais de présenter, un peu sèchement sans doute, quelque noms, quelques dates et quelques œuvres.

On sait la réputation musicale de Vienne au début du XIXe siècle. Au temps de Beethoven et de Schubert, la noblesse et la bourgeoisie éclairée se faisaient un devoir de protéger la musique. A partir de 1848 ce mécénisme changea, sans disparaître pourtant complètement. Puis vinrent les querelles du wagnérisme, qui divisèrent et absorbèrent l'opinion, et dont l'histoire nous conduit à la fin du siècle. En cette dernière époque trois hommes ont illustré notre ville : Brahms, Bruckner et Hugo Wolf. Le premier représente la musique de chambre, le second la symphonie, le troisième le lied lyrique.

Bruckner peut être comparé à César Franck s'il aura dans notre histoire la place d'un libérateur. Sa succession fut recueillie par Gustav Mahler (1860-1911) dont je ne dirai rien, les lecteurs de cette revue connaissant de longue date notre compatriote, par les beaux articles de M.M. Ritter et Casella.

Dans le même sillon que Mahler je nommerai M. Bittner, Konta, Walter, Streicher et Weigl.

Karl Bittner, né à Graz est, de profession, juge à Vienne. On peut le considérer comme un autodidacte. En ses heures de loisir, il écrivit les paroles et la musique d'un opéra " *Die rote Gred* " qui met aux prises un village du Danube et l'éternel féminin, personnifié par une gitane, puis un opéra comique, qui se passe à la fin du XVIIIe " *Der Musikant* ". Enfin il a terminé un opéra " *der Bergsee* ", histoire de guerre civile rustique. Les parties les plus belles des ses opéras sont les scènes populaires, où s'affirment ses tendances descriptives.

Robert Konta, né à Vienne en 1880, docteur en droit, composa un opéra romantique " *Das kalte Herz* ", une comédie chorégraphique " *der bucklige Geiger* ", des lieder, des ballades, et une symphonie en la mineur, œuvre d'énergie combative.

Bruno Walter premier chef d'orchestre à l'opéra est élève de Mahler. On a de lui une Fantaisie symphonique, une Symphonie, un quatuor, une sonate de violon et un recueil de Lieder. Inutile d'ajouter que son habitude de l'orchestre l'a rendu éminent technicien.

Théodor Streicher s'est voué exclusivement au lied. Descendant d'une vieille famille de notables viennois (son aïeul fut l'ami de Schiller) il voulut d'abord être acteur, puis se forma au chant, et se mit tout seul à composer, retiré dans une propriété à la campagne. Ses Lieder du *Knaben Wunderhorn* le rendirent célèbre dans toute l'Allemagne. Il mit en musique dernièrement les *Hafislieder* de Gœthe.

Karl Weigl s'est révélé au dernier festival de Zurich par une symphonie qui eut du succès. Il a composé un sextuor, un poème symphonique, et un quatuor d'archets qui remporta le prix Beethoven.

Citons enfin un indépendant, **Franz Schrecker**, né en 1878, qui en est à son troisième opéra. Il a trouvé des accents dramatiques nouveaux, et nous pouvons attendre quelque chose de son art mouvementé.

* * *

A côté de ces musiciens qui continuent les traditions de l'esprit romantique et classique, s'est formé un autre groupe, cherchant à affirmer des tendances nouvelles. Leur chef le plus en vue est **Arnold Schoenberg.**

Schönberg né le 13 septembre 1874 à Vienne s'est formé seul, en lisant

les œuvres de Bach, de Mozart et de Brahms; son instruction fut complétée par son beau-frère le musicien Alexandre de Zemlinski. En 1902, il dirigeait en qualité de chef d'orchestre, les tournées de Wolzogen en Allemagne. Sur la recommandation de Richard Strauss, il devint professeur de composition au Conservatoire Stern à Berlin. Environ vers cette époque les concerts entendirent parler de lui, et le quatuor Rosé donna la première audition de son sextuor "*Verklärte Nacht*", devant un public tumultueux et hostile. Schoenberg revint à Vienne en 1904, et fut un des fondateurs de "l'Union des artistes compositeurs", dont Gustav Mahler fut le président. Là fut donnée sa Suite sur "*Pelléas et Mélisande*", puis des *Lieder*, puis le premier *quatuor à cordes*, œuvre de jeunesse, puis la *Kammersymphonie*. Un parti se forma contre Schönberg, un autre pour lui. Ils en viennent aux mains lors de la première du *second quatuor à cordes*, en décembre 1908, exécuté par Rosé, quatuor qui dans sa dernière partie s'associe une voix de femme. En 1910 on chanta les *Gurre Lieder*, composés depuis dix ans, et qui valurent à Schönberg un éditeur viennois. Le Conservatoire autorisa Schönberg à ouvrir un cours libre, qui vient d'être titularisé. Enfin, et toujours grâce à Rosé et à Oscar Fried, Schönberg a pénétré désormais dans les grandes villes d'Allemagne, non sans, d'ailleurs, éveiller les susceptibilités combatives de la critique. On peut en juger par l'article suivant qui parut le mois dernier dans un journal berlinois [1] et qui en résume beaucoup d'autres :

"Tout d'abord un aveu : je ne comprends absolument rien aux dernières compositions de Schönberg. Avec Strauss, Mahler, Reger, Debussy, Ravel, Delius, Busoni etc.... je ne suis pas toujours d'accord, mais je crois comprendre ce qu'ils veulent, et les procédés de leur technique ne m'imposent pas une énigme indéchiffrable. Chez Schönberg je ne saisis ni la volonté ni la méthode ; j'entends des sons, qui n'ont aucun rapport entre eux. Un secret instinct me dit que je suis en présence d'un homme qui fait avec le plus grand sérieux les plus grands efforts pour exprimer dans le langage des sons les plus hautes visions. Seulement il parle chinois ; et c'est d'après ses gestes que je dois deviner ce qu'il me dit. Parfois je puis saisir un mot, et voici que j'entends un cri d'âpre désespoir. Après cette seconde de génie, tout redevient grisâtre !

Arrivons aux détails. Le premier groupe de Lieder — œuvres déjà anciennes — est parfaitement compréhensible. On en louera le ferme dessin, mais, en somme, d'autres musiciens ont montré dans le même genre plus de perfection. Ce n'est là que l'entrée de Schönberg dans le domaine de notre art moderne. Aussitôt, voici le véritable Schönberg qui se rue sur l'auditeur sans défense. L'attaque débute par

[1] *Signale* du 7 février 1912. p. 180.

six morceaux de piano (1911) qui durent en tout cinq minutes, et dont on se remet assez vite. Doit-on prononcer le mot de morceaux à propos de ces tableautins de quelques mesures ? Six grimaces plutôt que le compositeur nous adresse, ou si l'on veut encore quelques mots entourés d'apostrophes ! A ces six aphorismes mystérieux succède la pièce de résistance du programme " le Livre des jardins suspendus " de Stefan George, cycle de Lieder. Quittons ici l'idée habituelle que nous nous faisons du lied pour ne voir qu'une déclamation sur laquelle le piano jette çà et là quelques sons isolés, quelque figure en brusque zigzag, quelque explosion de bruyante passion. Cette déclamation je la suis assez bien, j'en remarque les finesses, et aussi l'indifférent caprice, qui passe souvent à côté de l'expression vraie. Le role de piano me demeure hermétique. Pas de motifs qui aient un sens, pas de formes descriptives, pas d'appui pour le chant, pas d'intermèdes symphoniques. Sans rime ni raison — toujours d'après mon humble avis — des fragments font soudaine irruption, disparaissent aussitôt pour faire place aux gestes d'un fou, aux bégaiements d'un enfant. Et pourtant il se trouve dans ce cycle des endroits où, d'émotion, j'ai dû retenir mon souffle ! Peut-être est-ce là un essai pour laisser agir le son par le son, sans souci d'aucune composition ?

Quant aux trois pièces d'orchestre (1909) présentées sur deux pianos à 8 mains, je m'y refuse absolument. Au piano tout au moins, elles sont impossibles à prendre au sérieux. L'impression est celle des improvisations les plus hardies du "*petit Moritz*". Des visions effroyables, de terrifiants cauchemars nous étreignent sans que jamais rien n'apparaisse de la joie, de la lumière, de tout ce qui fait la vie agréable. Que misérables seront nos neveux si ce désespérant Schönberg devient jamais le représentant autorisé de leur sens musical !! "

* * *

Si l'on voulait se faire une idée des Schönberg pédagogue il faudrait ouvrir le Traité d'harmonie qu'il vient de publier. [1] On y trouverait un musicien moins révolutionnaire que ses œuvres ne le montrent. Lisons par exemple le chapitre où il traite des procédés du style moderne :

Puisque je ne recommande pas ces harmonies nouvelles, je n'ai pas à en discuter ici la valeur. Celui qui, de lui-même, ira jusque-là, n'a pas besoin de guide. Son oreille et sa sincérité le conduiront plus sûrement que tous les préceptes. Mais une autre raison me détourne encore de traiter ce sujet des formes modernistes, sans rester cependant au-dessous de ma tâche de pédagogue. Les traités nous donnent habituellement un système musical qui répond aux données de l'expérience, et à la notion du *beau*. Ils prescrivent, et aussi ils défendent ; ils présentent un ensemble de combinaisons possibles et ils en écartent un certain nombre sous le nom d'exceptions. Or, un système à exceptions n'est plus un système, du moins

[1] Vienne. Universal-Edition.

un système suffisant. Et précisément j'ai cru pouvoir démontrer — je voudrais que ce fut l'enseignement de ce livre — que ces exceptions n'ont ordinairement pas de fondement, et correspondent simplement à des préférences esthétiques. Elles représentent des étapes dans la voie qui conduit à la nature, et où ce présent ouvrage s'est engagé, avec la certitude d'être un jour lui-même dépassé. Comment pourrai-je donc formuler ici quelques-unes de ces règles, qui ne sont que des approximations, quelques-unes de ces exceptions que chaque jour voit naître et mourir ? Tous ceux qui m'ont suivi jusqu'ici ne sauraient attendre de moi ce chapître.....

D'ailleurs, que l'élève se serve de moyens anciens ou modernes, ses travaux n'en seront pas moins bons ou moins mauvais ; car tout dépend ici d'un certain rapport entre le talent naturel et la faculté de l'extérioriser. Or, le maître ne peut avoir d'influence que sur l'extériorisation. Et encore ! Cette faculté est-elle réellement éducable ? Ce n'est pas en imitant ses devanciers que l'artiste peut apprendre à s'exprimer. Le véritable artiste échappe en réalité à tout enseignement. On peut lui montrer *comment il doit faire*, en invoquant le témoignage d'autrui, mais c'est là un enseignement d'art, non un enseignement d'artiste. Le don de s'exprimer ne dépend pas des moyens d'expression mis à notre disposition. C'est plutôt l'incapacité qui tire profit de ces leçons ; puisqu'elle ne saurait s'en passer, et qu'elle vit d'imitation. L'œuvre de l'artiste vraiment doué se différencie toujours de la littérature qui lui a servi de modèle ; elle est écrite avec la préoccupation d'un artiste et non de l'art en général.

Oui, je ne recommande pas à l'élève l'emploi des moyens modernes. Certes ! il doit se faire la main, et devenir capable d'exécuter ce que l'esprit peut un jour lui suggérer. Pour cela les moyens traditionnels lui suffisent. Les autres n'ont rien de nuisible, évidemment, mais ils sont encore soumis à des droits d'auteurs, qui les défendent contre les entreprises du premier venu ! Ceux qui ont réellement la vocation les découvriront bien, et d'une façon qui légitimera leur emploi. Ceux qui veulent se faire la main n'en ont que faire. Plus tard ces procédés eux-mêmes, tomberont dans le domaine commun. Mais alors on ne s'en servira plus pour se donner à bon compte une *personnalité*.

Qu'on me laisse donc éviter toute doctrine esthétique à propos de ces styles nouveaux. Celle-ci se produira bien sans doute à quelque jour. Ou bien ne se produira pas. Elle sera peut-être utile, peut-être fâcheuse. Espérons qu'elle sera prudente et se bornera à constater : voici les cas reconnus bons jusqu'à présent ; si les autres n'ont pas encore conquis les suffrages, cela viendra sans doute.... "

On pourrait compléter ces notes, en citant les déclarations que Schönberg adressait dernièrement à un ami :

" Je m'efforce de laisser libre cours à mes émotions conscientes ou inconscientes, à mes sentiments, à mes instincts ; de telle sorte que, dans cette transposition musicale de ma personnalité, il y ait le moins de perte possible. Pour moi, la forme n'est pas le but, ou l'un des buts du travail artistique, mais un adjuvant, qui

a sa raison d'être parce que la transposition en question ne saurait toujours être parfaite, un adjuvant nécessaire pour transformer en *énergie* les *calories* perdues, et qui, là où les forces de l'expression directe font défaut, satisfait notre besoin d'une apparente logique. — C'est avouer hautement, n'est-ce-pas, que ma musique n'est que la représensation de moi-même. "

Tel est l'homme, dont Paris va bientôt entendre pour la première fois quelques œuvres et qui sera certainement classé parmi les compositeurs les plus " avancés " de notre temps. [1]

Depuis son retour à Vienne Schönberg a vu se réunir autour de lui des partisans, dont quelques-uns font école. Ces sont MM. **Karl Horwitz**; **Heinrich Jalowetz**; **Alban Berg** et l'élève préféré M. **Anton von Webern**[2] par qui les tendances de Schönberg se trouvent encore accusées.

L'avenir dira ce que sera cette jeune école, réunie au pays de Haydn, de Schubert et de J. Strauss, et si ces premières années du XXe siècle auront été pour la musique en Autriche ce que le début du XIXe fut jadis, au temps glorieux de Beethoven.

EGON WELLESZ.

ARNOLD SCHOENBERG

Caricature par Rudolf Hermann

(*Schoenberg se pique de peinture et Vienne a déjà vu une exposition de ses œuvres audacieuses.*)

[1] Nous donnons ici, avec la bienveillante autorisation du Directeur de l'Universal Édition de Vienne, notre ami le Dr Hertzka, le troisième morceau du second quatuor de Schönberg.

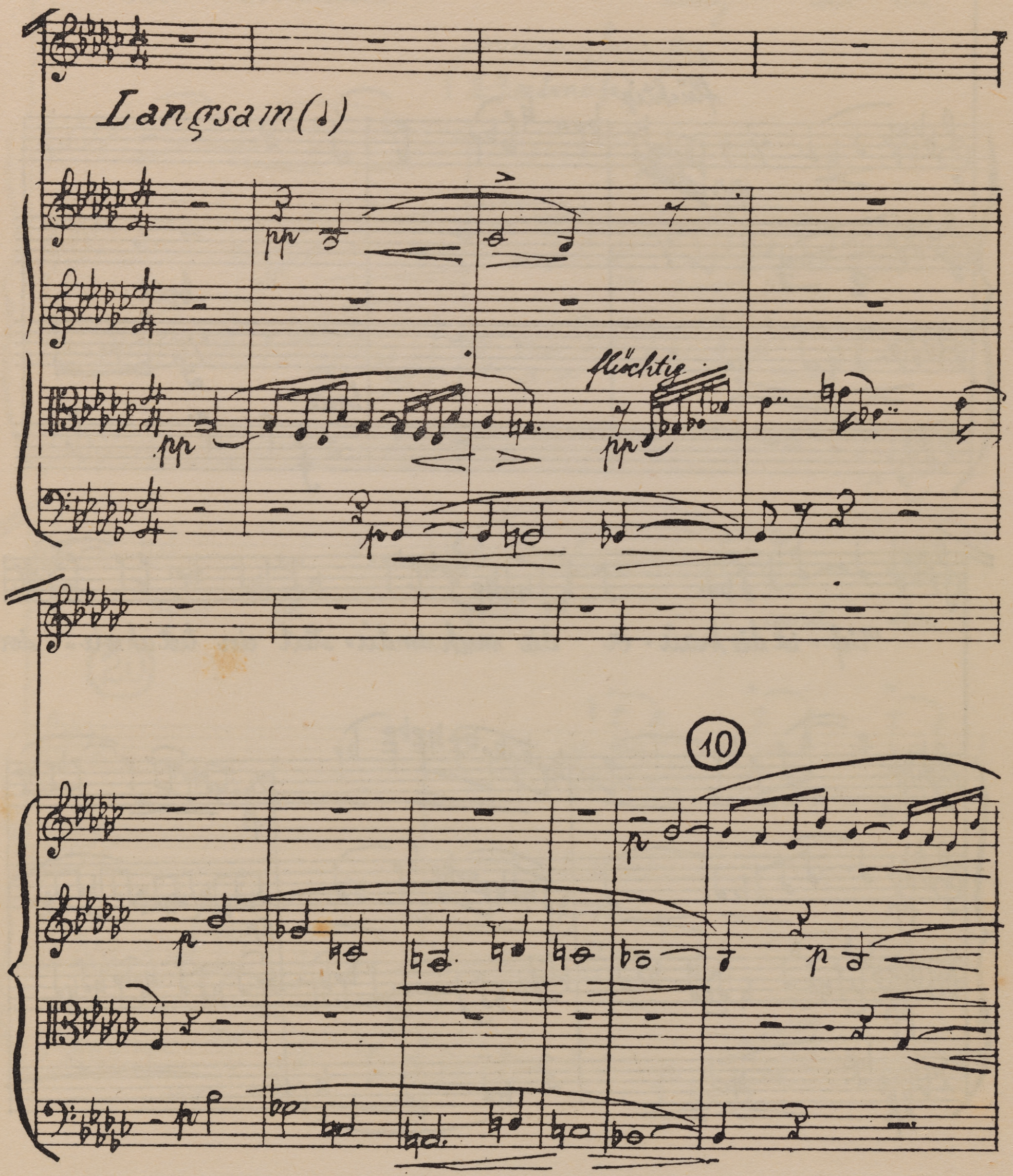
[2] Il faut y joindre le signataire de ces lignes, trop modeste pour se nommer ici (Note de la Rédaction).

A. SCHONBERG

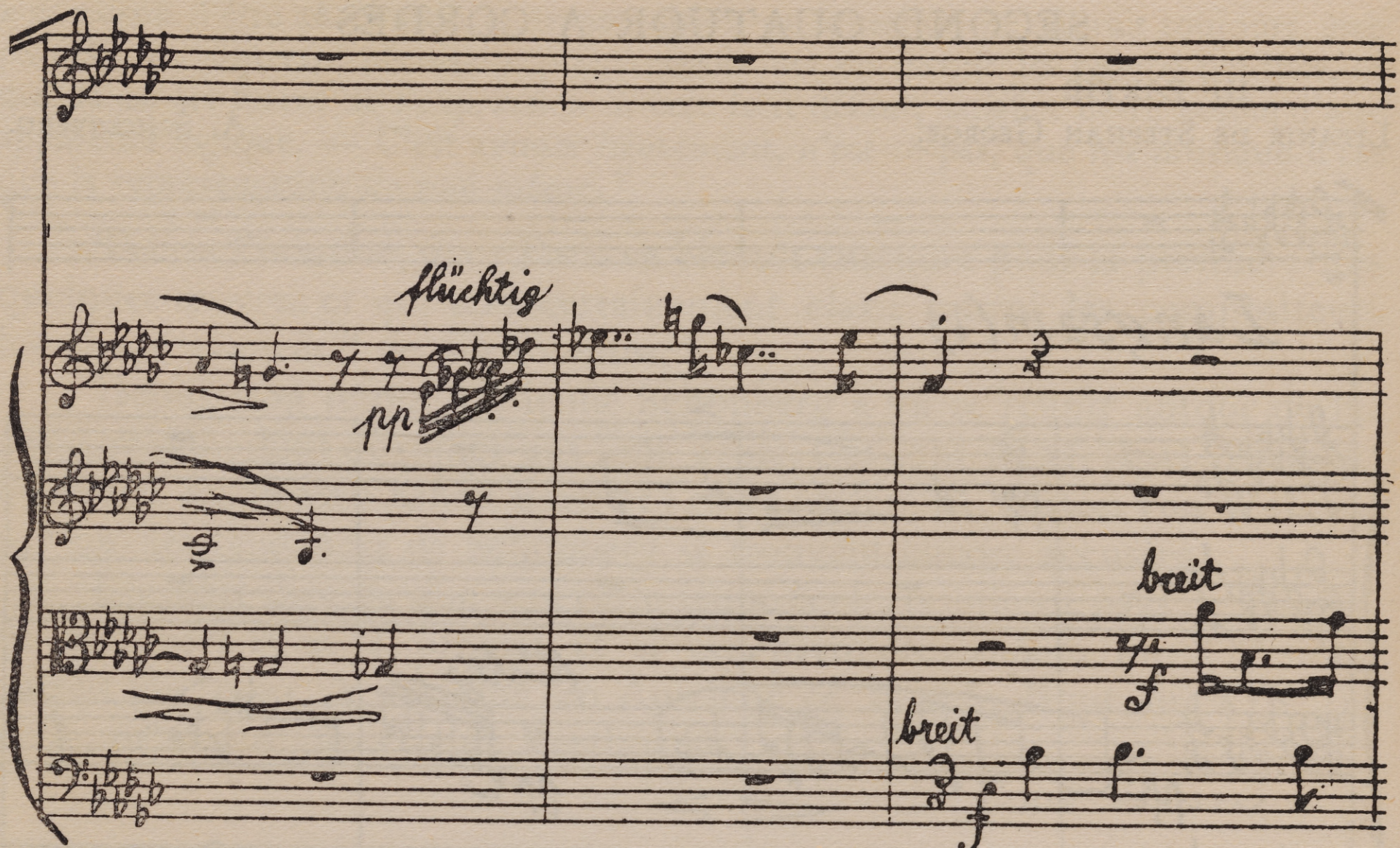
SECOND QUATUOR A CORDES[1]

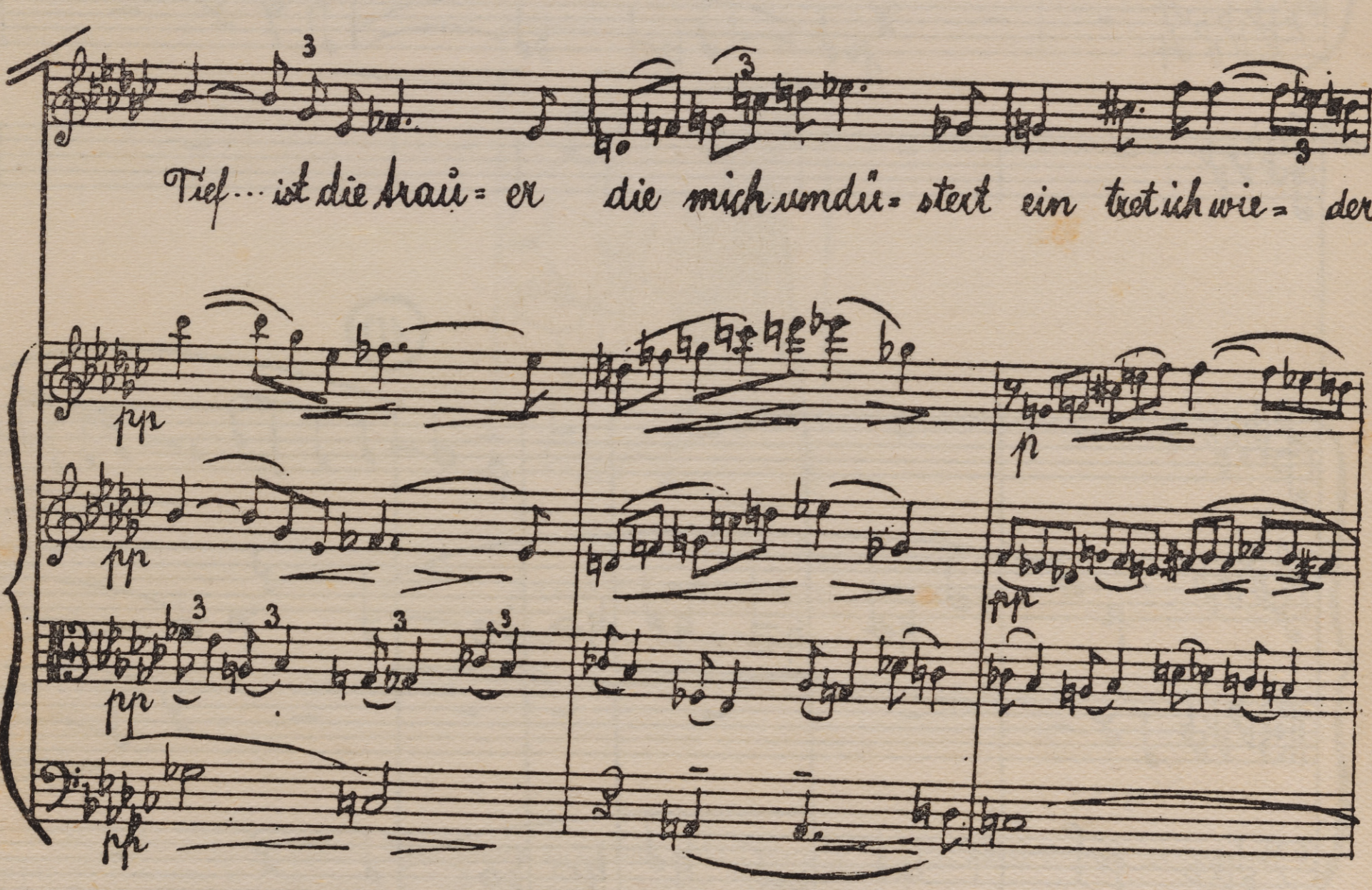
IIIe PARTIE

LITANIE DE STEPHAN GEORGE. A. SCHŒNBERG.



[1] Édité par l'Edition Universelle, en dépôt chez ROUART, LEROLLE ET CIE, 18, Boulevard de Strassbourg.


flüchtig
pp
breit
f
breit
f


Tief... ist die Trau = er die mich umdü = stert ein trot ich wie = der
pp
pp
pp
p
pp
pp

Herr! in dein haus — Lang war die

ein wenig bewegter
(II. Zeitmaß)

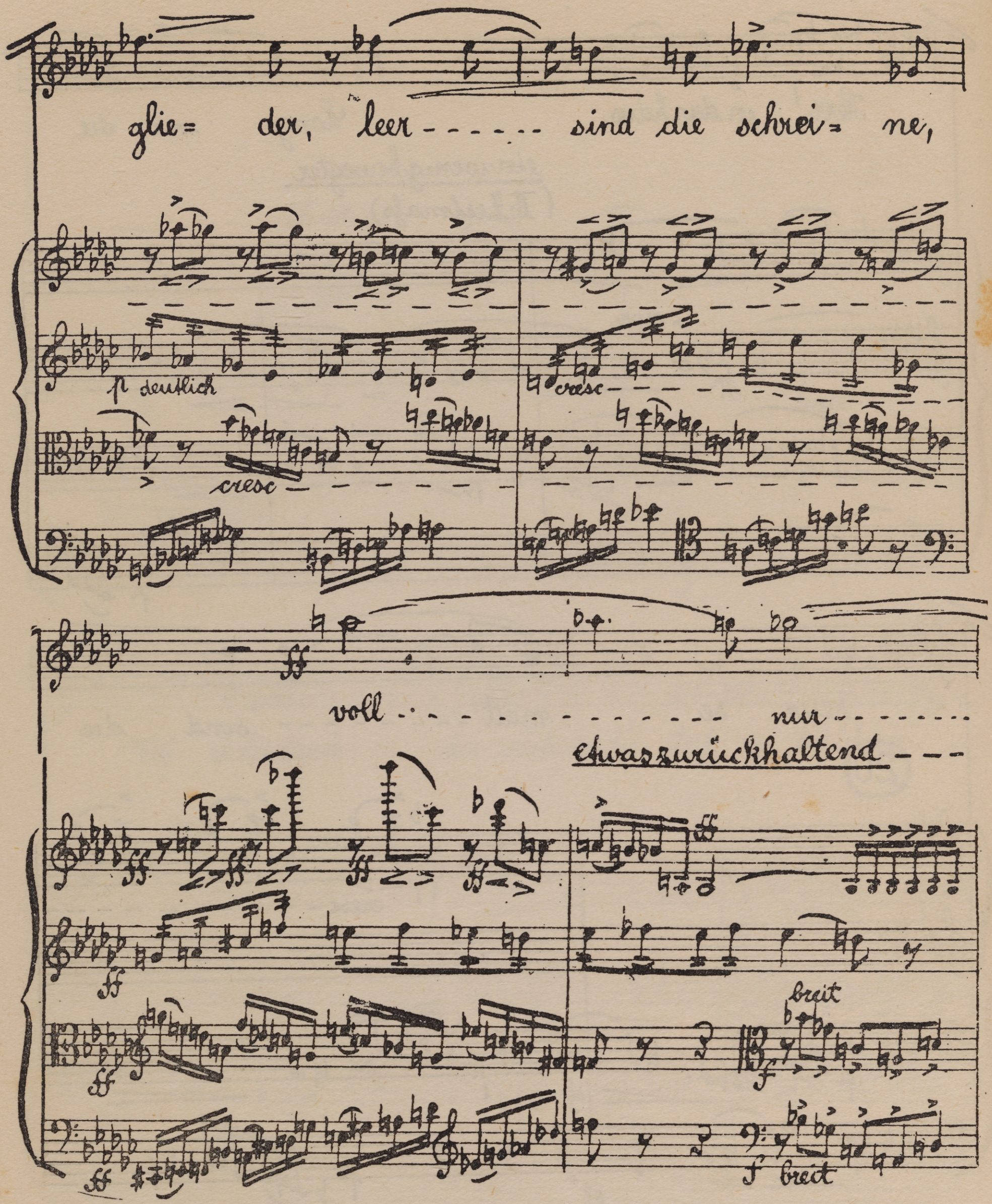
> es/vv.

belebter

rei= se — matt - - - - - - - - - sind die

20

cresc


glie= der, leer - - - - - - sind die schrei= ne,

voll - - - - - - - - - - - - - - nur - - - - - - - -

die qual

am Steg

hervortreten

am Steg

dur - sten - De

II. Zeitmaß

molto rit

am Steg

am Steg

zun- ge darbt nach dem wei- ne, hart---

30

wieder gewöhnlich

---- war ge-strit- ten, starr ist mein

langsamer werdend

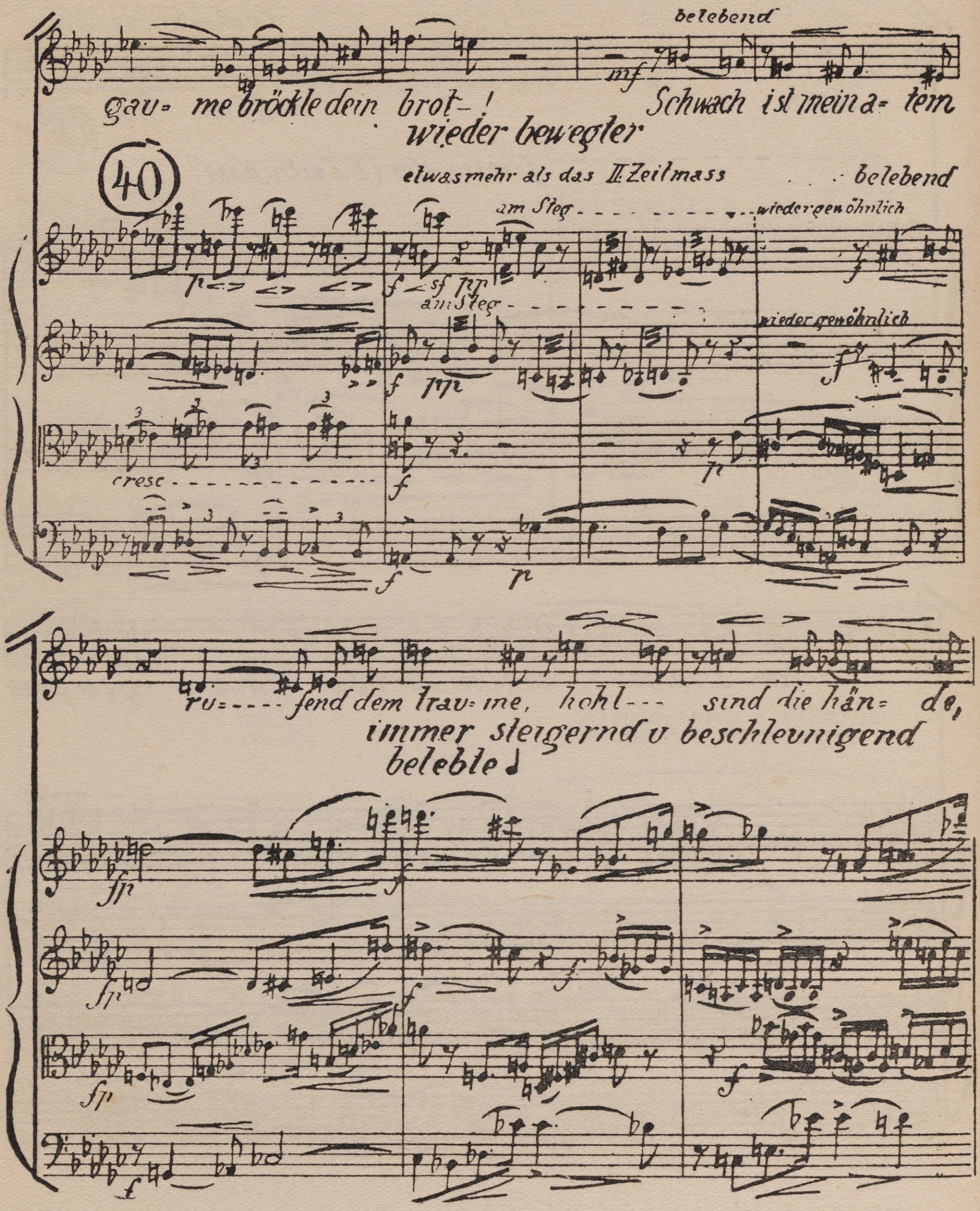
wieder gewöhnlich

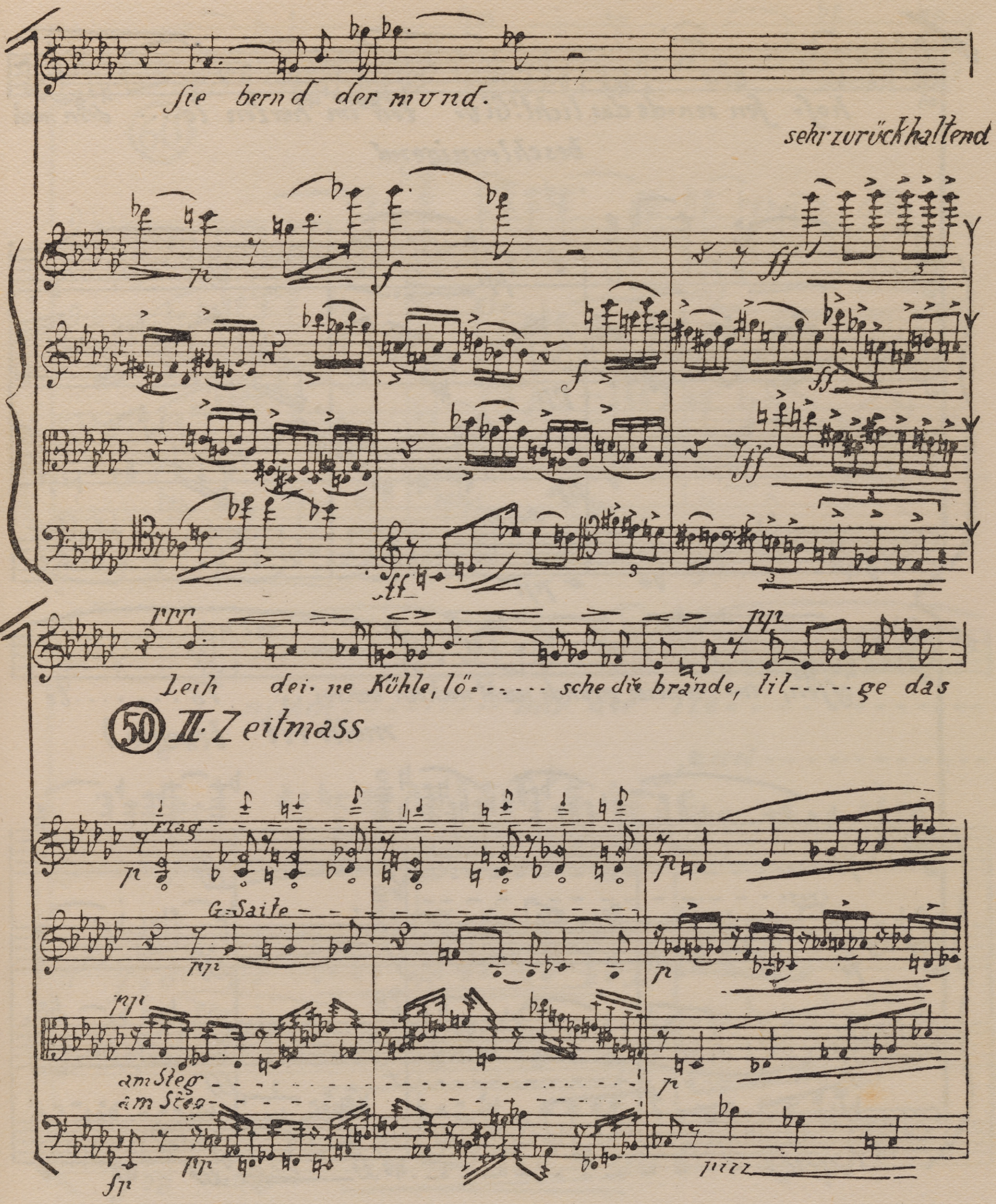
(ruhig)

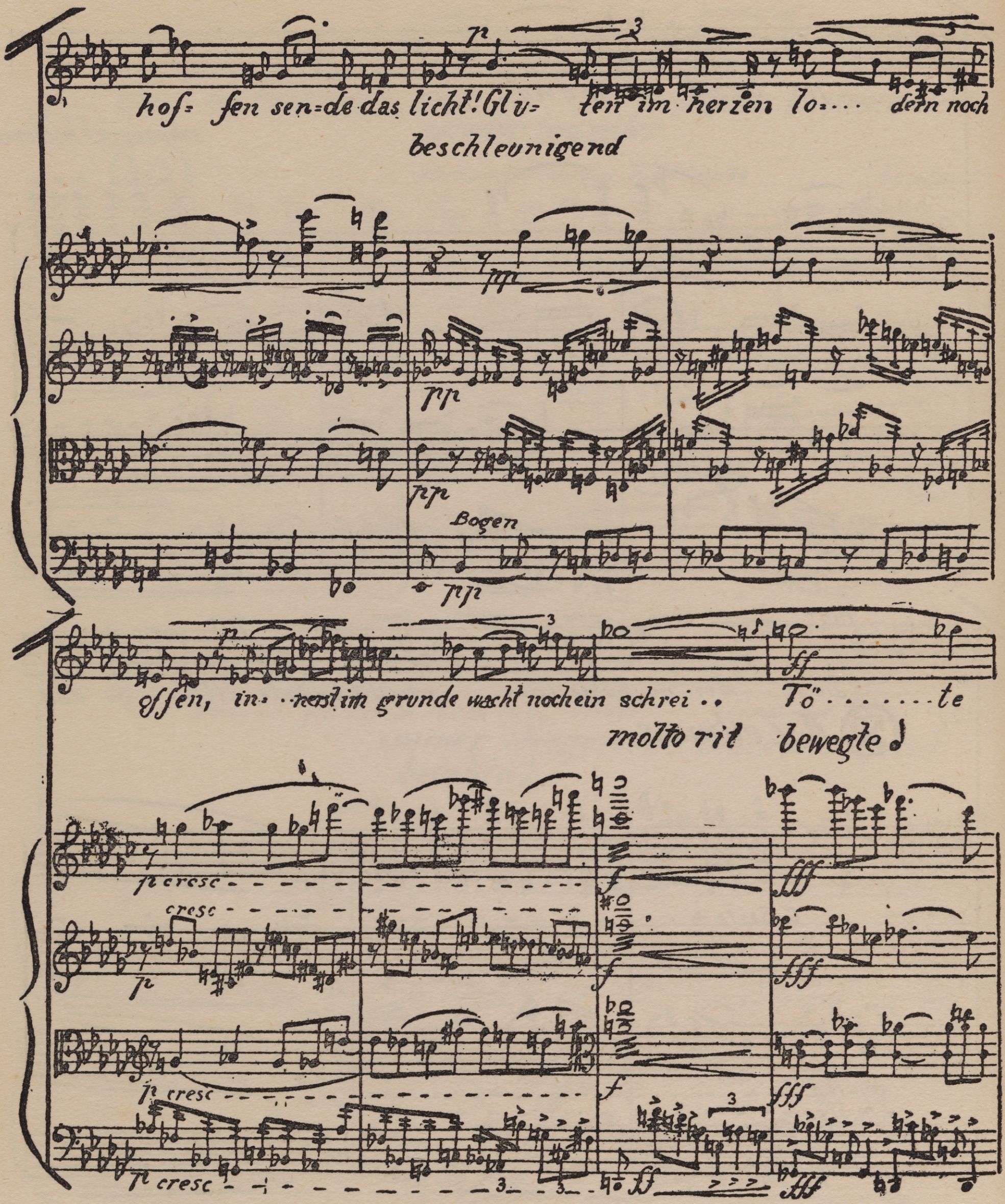
a tm. Gön= ne die

fliessender (I. Zeitmass)

ru= he schwan= ken den schrillen hun= gri= gem


belebend
gau= me bröckle dein brot-! Schwach ist mein a= tem
wieder bewegter
40
etwas mehr als das II. Zeitmass
belebend
am Steg
wieder gewöhnlich
am Steg
wieder gewöhnlich
cresc
ru= ---- fend dem trau= me, hohl --- sind die hän= de,
immer steigernd u. beschleunigend
belebte


sie bernd der mund.
sehr zurückhaltend
Leih dei- ne Kühle, lö- - - - - sche die brände, lil- - - - ge das
50 II. Zeitmass
Flag
G-Saite
am Steg
am Steg
pizz


hof= fen sen=de das licht! Glu= ten im herzen lo=... dern noch
beschleunigend

offen, in= ..nerst im grunde wacht noch ein schrei .. Tö.....te
molto rit bewegte ♩

das seh- nen, schlie- sse die wun- de!

60

(frei)

nimm - - - - - - - - mir die lie- - - - - - - - - - - -

accel - - - - - - - - - - - -

p (frei)

--be, gieb----- mir dein glück-----!

sehr zurückhaltend
(mit dem Gesang)

I. Zeitmass

70

G=Saite (bis zum Schluss)

LA SOCIÉTÉ DE CONCERTS SYMPHONIQUES POPULAIRES

Les fondateurs de la *Société de Concerts Symphoniques Populaires* m'ont fait l'honneur de me demander quelques mots de présentation au public de *S.I.M.* Bien que leurs noms et leur œuvre les recommandent assez, je les remercie de l'occasion qu'ils m'offrent de défendre, avec eux, une cause qui m'est chère.

Pour quiconque observe la vie artistique en France, aucune question n'est plus grave que celle des rapports entre l'art et l'ensemble de la nation. Aux grandes époques, comme le moyen-âge français et la Renaissance italienne, ces rapports furent étroits et constants. Actuellement, ils n'existent presque plus. La porte de communication est close entre le peuple et l'art — j'entends l'art digne de ce nom. A peine le peuple a-t-il accès dans nos théâtres ; et nos grands concerts lui sont entièrement fermés. Bien plus, la petite bourgeoisie, le monde des étudiants pauvres, voient de jour en jour se restreindre la modeste place qui leur était accordée. Depuis vingt ans, le mal n'a fait que s'accentuer. Nous avons connu jadis des concerts symphoniques, où, comme chez Pasdeloup, un homme du peuple, un étudiant, pouvaient, pour 0,50 ou 0,75 centimes, s'asseoir à la table de l'art, qui console et illumine la vie. A présent, malheur aux pauvres ! La cherté croissante des places assure à ceux qui sont riches l'insolent privilège de jouir de l'œuvre des génies, — ces génies dont plusieurs, parmi les plus grands, sont les fils du mariage mystique de l'Art avec la Pauvreté.

Comme le dit la circulaire que j'ai sous les yeux, [1] " *chacun sait quels sont les prix des concerts dominicaux à Paris. A la Salle Gaveau, les dernières places à 2 et 3 francs, de nombre fort restreint, obligent leurs possesseurs à écouter debout un concert durant au moins deux heures et demie, et à racheter ainsi une joie intellectuelle par un véritable supplice physique. Au Châtelet, il existe au dernier amphithéâtre, une certaine quantité de places assises à un et*

[1] *Projet de fondation d'une Société de Concerts Symphoniques Populaires à Paris.*

CONCERTS SYMPHONIQUES POPULAIRES du T

I. — LE JEUDI 18 AVRIL 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE

MM. GEORGES ENESCO et JEAN REDER, Mesdames M. DE WIENIAWSKA et MARIA FREUND

DES CHŒURS DE L'ÉCOLE DE CHANT CHORAL (FONDATION D'ESTOURNELLES DE CONSTANT).

A) Ouverture des " Maîtres Chanteurs " . . . . . WAGNER
B) Concerto pour violon (en mi) . . . . . BACH
C) Symphonie n° 9 (avec chœur) . . . . . BEETHOVEN

Chœurs et orchestre : 600 exécutants.

II. — LE JEUDI 25 AVRIL 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. PABLO CASALS

HAYDN — MOZART — BEETHOVEN

A) Symphonie en mi bémol (n° 39) . . . . . MOZART
B) Concerto pour violoncelle . . . . . HAYDN
C) Ouverture de " Léonore " (n° 3) . . . . . BEETHOVEN
D) Symphonie héroïque (n° 3) . . . . . "

III. — LE JEUDI 2 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. LOUIS DIÉMER

HAYDN — MOZART — BEETHOVEN

A) Symphonie en ré. . . . . HAYDN
B) Concerto pour piano (en ré mineur) . . . . . MOZART
C) Ouverture d'" Egmont " . . . . . BEETHOVEN
D) Symphonie en ut mineur (n° 5). . . . . "

IV. — LE JEUDI 9 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. R. PLAMONDON

BEETHOVEN — PREMIERS ROMANTIQUES

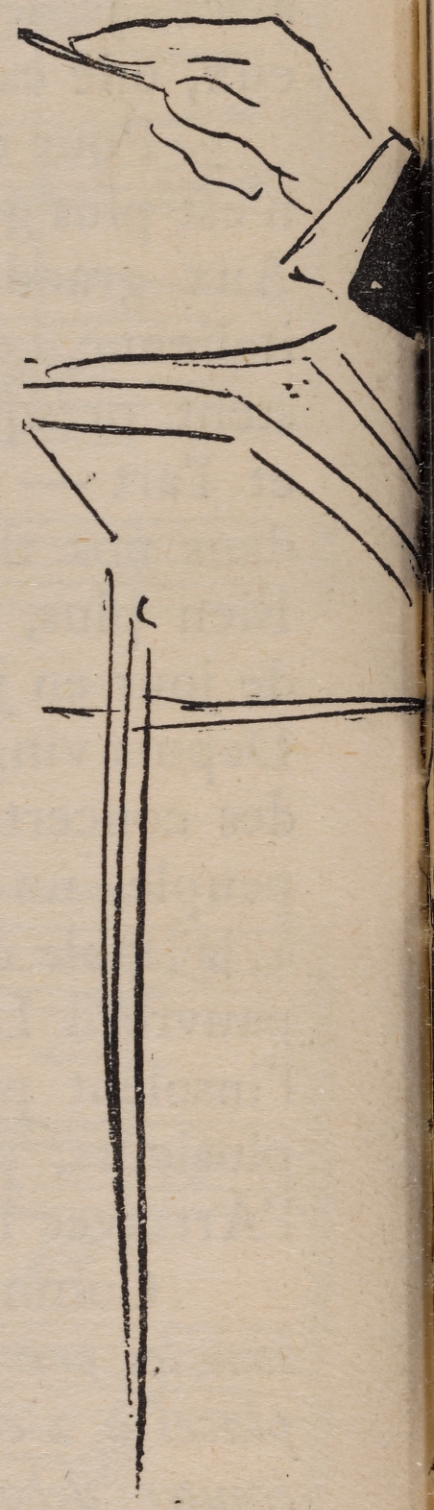
A) Ouverture du " Freischütz " . . . . . WEBER
B) Symphonie inachevée . . . . . SCHUBERT
C) Deux marches (instrumentées par Casella) . . . . . "
D) " *A la bien-aimée absente* " (cycle de lieder) . . . . . BEETHOVEN
E) Symphonie n° 7 . . . . . "

V. — LE JEUDI 16 MAI (Ascension) à 9 heures du soir

AVEC LE CONÇOURS DE M. CORTOT

ÉCOLE ROMANTIQUE

A) Ouverture de la " Grotte de Fingal " . . . . . MENDELSSOHN
B) Concerto pour piano . . . . . SCHUMANN
C) Symphonie fantastique . . . . . BERLIOZ
D) " Mazeppa " . . . . . LISZT



VI. — LE JEUDI 23 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE MADAME FÉLIA LITVINNE

BRAMHS — WAGNER

A) Symphonie en ut mineur (n° 1). . . . . BRAMS
B) 1. Prélude du 1r acte de " Tristan et Yseult " . . . . . WAGNER
2. Mort d'Yseult . . . . . "
C) Les murmures de la forêt (de " Siegfried ") . . . . . "
D) 1. Marche funèbre du " Crépuscule des Dieux " . . . . "
2. Scène finale

VII. — LE JEUDI 30 MAI 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE MM. V. D'INDY, RISLER ET J. BONNET

LA SYMPHONIE MODERNE FRANÇAISE

A) Symphonie en ré mineur . . . . . FRANCK
B) Symphonie sur un chant montagnard français (avec piano) V. D'INDY
sous la direction de l'auteur
C) Symphonie n° 3 (avec orgue) . . . . . SAINT-SAENS

VIII. — LE JEUDI 6 JUIN 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. JACQUES THIBAUD

ÉCOLE MODERNE FRANÇAISE

A) " L'Arlésienne " (1° suite) . . . . . BIZET
B) Entr'acte de " Messidor " . . . . . BRUNEAU
C) " L'apprenti sorcier . . . . . DUKAS
D) Pavane (avec chœurs) . . . . . FAURÉ
E) Symphonie espagnole pour violon . . . . . LALO
F) Prélude à l'Après-midi d'un faune . . . . . DEBUSSY
G) Ouverture de Gwendoline . . . . . CHABRIER

IX. — LE JEUDI 13, JUIN 1912, à 9 heures du soir

ÉCOLE MODERNE ÉTRANGÈRE

A) Introduction et cortège nuptial (de l'opéra " le Coq d'or "). RIMSKY-KORSAKOW
B) Symphonie n° 4 (avec soprano solo). . . . . G. MAHLER
C) " Till Eulenspiegel " . . . . . R. STRAUSS
D) Deux rapsodies roumaines . . . . . G. ENESCO
sous la direction de l'auteur

X. — LE JEUDI 20 JUIN 1912, à 9 heures du soir

AVEC LE CONCOURS DE M. RAOUL PUGNO

ÉCOLE MODERNE FRANÇAISE

A) Hymne à la justice . . . . . MAGNARD
B) Concerto pour piano en ut mineur . . . . . SAINT-SAENS
C) Suite française . . . . . ROGER DUCASSE
D) Variations symphoniques (pour piano) . . . . . FRANCK
E) Rapsodie Viennoise. . . . . FL. SCHMITT

ORCHESTRE DE 80 A 100 EXÉCUTANTS

Chef d'Orchestre : ALFRED CASELLA

deux francs ; mais ces places, non numérotées, ne se louent pas à l'avance ; et il n'est pas rare de voir, les dimanches où le programme est particulièrement tentant, la "queue" se former Avenue Victoria, dès dix heures du matin, parfois sous la pluie ou la neige."

Un tel état de choses est un scandale dans tout Etat moderne, à plus forte raison dans un Etat démocratique.[1] Il ne s'agit pas de ressasser les éternels lieux-communs pour et contre le peuple. Il ne s'agit pas de prêter au peuple je ne sais quelles vertus magiques, ou de les attribuer à une élite aristocratique, seule capable de sentir et comprendre les œuvres d'art. Il s'agit de savoir si l'art n'est rien autre qu'un luxe superflu, ou s'il est essentiel à la vie, s'il a une vertu morale, s'il est une lumière pour l'esprit, une joie pour l'intelligence, un bienfait pour le cœur. En ce cas, cette joie, ce bienfait, cette lumière, vous les devez à tous. Peu importe que tous ne soient pas disposés à en jouir. Vous devez faire que ces biens soient à la disposition de tous. Une grande nation moderne (je ne dis même pas une république), qui manque à ce devoir, est criminelle. Et son crime se retourne contre elle. Ce n'est pas seulement le peuple, c'est l'élite, c'est l'art, c'est la nation tout entière qui en souffre.

Tout se tient. "Aux grands siècles, dit Viollet-le-Duc, l'art était partout, parce qu'il était compris de tous." Il était compris de tous, parce qu'il était donné à tous. — Etablissez entre l'art et le peuple des rapports constants, le peuple ne sera pas seul à y gagner des joies intelligentes qui l'ennobliront ; l'art se nourrira, en échange, de ces milliers d'âmes aspirées par sa flamme. Si vous voulez que l'art ne soit pas seulement une lampe pâle et pure qui brûle sur un autel, mais un grand feu qui réchauffe et éclaire, nourrissez-le ; jetez-y toutes les passions et toute la vie du monde. Ces passions, cette vie, manquent trop souvent à notre musique. Un critique, dont le témoignage n'est pas suspect, (car nul n'a mieux que lui senti la grandeur et la nouveauté de notre école française contemporaine), M. Jean Marnold, dit, dans un livre récent :[2]

"Notre art sans laideurs, harmonieux, impeccable, subtil, paraît fade souvent auprès de tel chef-d'œuvre inégal et violent de l'art germanique... Notre sentiment inné du ridicule, notre goût, notre

[1] Il est juste de rendre hommage aux tentatives qui ont pu être faites pour y remédier, soit par des œuvres d'éducation musicale collective, comme l'Association de chant choral, soit par des œuvres de vulgarisation musicale, disposant de moyens beaucoup trop restreints, mais extrêmement actives, comme les Concerts-Rouge et les Concerts-Touche.

[2] *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, 1912.

pudeur, nous dissuadent de nous livrer, nous induisent à notre insu en un culte de la beauté plastique, dont notre mentalité lucide se satisfait trop volontiers, peut-être. L'écueil de l'impassibilité, voire olympienne, est la virtuosité oiseuse. Redoutons-en la conclusion décevante."

Notre art musical est le premier du monde, par ses qualités aristocratiques ; mais (à part des exceptions, comme ce Florent Schmitt, dont le public du Châtelet acclamait, l'autre jour, le *Psaume* monumental), il manque de sang. Ranimez-le. Il n'est pas question d'abdiquer son aristocratie de goût et de sensibilité. Mais un grand aristocrate doit savoir parler à tous et dompter la foule aux mille têtes. Les Dante, les Giotto, les Raphaël, les Rubens, les Molière, les Dickens, les Tolstoï, l'ont su faire. Un grand artiste qui voit devant lui, face à face, tout un peuple, ne songe plus à la médiocrité de chaque individu, pris à part ; il se sent remué par les puissants courants qui remuent cet océan humain ; il participe aux forces obscures et fatales de la vie collective ; elles le soulèvent au-dessus de ses préoccupations personnelles; sa pensée ni son art n'y perdent rien ; d'instinct, son rythme s'élargit, son souffle devient plus vaste, les lignes de son discours s'épurent et se développent avec une ampleur d'épopée. Qui a une fois entendu dans un *Musikfest* rhénan, exécuter par tout un peuple pour tout un peuple un oratorio colossal de Hændel, pareil à une montagne de la Bible qui chante, ou une cantate de J. S. Bach, bruissante comme la mer innombrable, aura toujours la nostalgie de cet art magnifique, où boivent des milliers d'âmes.

Ne faisons pas de la musique de France une propriété particulière. Ouvrons les écluses. Qu'elle arrose largement cette généreuse terre de France ! Ne dites pas d'avance, avec un scepticisme dédaigneux et chagrin, qu'il n'en résultera rien. Que savez-vous des moissons à venir ? Que chacun fasse son œuvre et sème le bon grain ! La terre fera le reste.

Saluons donc l'effort de M. Casella, et applaudissons à la libéralité de ceux qui lui ont permis de le tenter, comme au noble empressement de tant de grands artistes à lui offrir leur concours désintéressé. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous connaissons la générosité de cœur d'une élite française et tout ce qu'elle donne inlassablement de son labeur, de sa fortune et de son génie aux œuvres artistiques et sociales. Nous regrettons que la Ville de Paris n'ait pas, jusqu'ici, marqué son intérêt à ces concerts, qu'il eût été de son devoir, non seulement de soutenir, mais

d'organiser. Il est fâcheux aussi que l'Etat n'ait pu accorder à la Société la salle du Trocadéro pour le dimanche en matinée : car on ne peut guère compter sur le peuple, quand on le convie à des spectacles, dans les jours de travail ; ce serait beaucoup demander à celui qui a peine toute la journée que de vouloir qu'il veillât jusqu'à onze heures du soir ou minuit, pour entendre de la musique. Enfin, nous espérons que, si le succès vient confirmer l'attente des fondateurs de la Société, le nombre des places à 0,50 centimes sera augmenté.[1] Il est clair que, dans l'état de choses actuel, les Concerts Symphoniques du Trocadéro s'adressent surtout à la jeunesse intellectuelle peu fortunée ; et c'est aussi le premier public qu'il faut atteindre, le plus intéressant, et celui qui souffre le plus de la privation de l'art.

Le programme de la première année est bien choisi. Il comprend, pour les six premiers concerts, de beaux spécimens des œuvres classiques, (où nous regrettons seulement l'absence du nom de Hændel); pour les quatre derniers, il fait appel aux maîtres contemporains français et étrangers, sans distinction d'écoles, en donnant la préférence aux œuvres du style le plus clair et le plus sain.

La direction artistique de l'œuvre a été confiée à M. Casella. Par sa personnalité énergique et volontaire, par sa large sympathie artistique qui l'élève au-dessus des partis musicaux, par son expérience de *capellmeister* acquise avec les plus célèbres orchestres étrangers (le *Concert-Gebouw* d'Amsterdam, la *Philharmonique* de Berlin, etc.), M. Casella est un de nos jeunes maîtres français les mieux qualifiés pour conduire cette difficile entreprise et pour la faire triompher. Nos vœux l'y accompagnent. Il dépend un peu de nous tous qu'il réussisse dans une œuvre qui nous intéresse tous. Quoi qu'il arrive, M. Casella aura l'honneur de l'avoir osée.

ROMAIN ROLLAND.

[1] Il est, d'après le *Projet* que j'ai sous les yeux, de 460, contre 1000 places à 1 francs, 1840 à 2 francs, 800 à 3 francs, et 328 à 4 francs.

les Livres

BOCH (D. E.). — *Il sistema interzato della musica* (Roma Casa editrice " Musica " 1911, in fol. de 36 pp. L. 1,50).

Ce système est dit *interzato* parce qu'il participe de trois systèmes de notation musicale qu'il synthétise. C'est encore une tentative pour rationaliser notre écriture en simplifiant son appareil de clefs, d'accidents, de valeurs, de portée etc... Peut-être un jour tous ces efforts épars et sans cesse renouvelés porteront-ils leurs fruits, et M. Boch aura fourni sa pierre à l'œuvre future.

MARNOLD (Jean). — *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui* (Dorbon aîné 1912 in-12° de 366 pp. Fcs 3,50).

Notre ami Marnold vient de céder, lui aussi, au désir légitime de relire et de faire relire ses articles parus depuis quelques années dans le Mercure de France. Nous retrouvons ici la critique belliqueuse et toujours sous les armes, qui prend son plaisir à mettre les pieds dans le plat, et dont Marnold a su faire redouter les coups. Le style de ces pages est souvent âpre et capricant. Le point de vue de l'auteur est purement musical. Au gré de M. il n'est jamais assez question de musique dans les ouvrages de la critique moderne. On sent bien que M. a d'autres tendances que ses confrères, et ce présent volume marque l'impatience de prendre position dans le débat, toujours ouvert, de la musicologie. Nous attendons, nous aussi, la grande œuvre définitive, dans laquelle *l'ami des harmoniques* exposera ses propres conceptions. F. E.

SERVIÈRES (Georges). — *Emmanuel Chabrier* (Alcan 1911 in-12 de 151 pp. Fcs 2,50).

Ce *sacré Chabrier* méritait bien un portrait sérieux et grave comme celui que vient de nous donner de lui M. Servières. La figure joviale de l'auteur de Gevendoline est entrée dans l'histoire, et la musique française doit conserver le souvenir d'un des plus prodigieux exemples d'exubérance qu'on ait jamais vus.

C'est à ce devoir que correspond le volume — peut-être un peu mince — dont nous parlons ici. J'admire l'habileté avec laquelle M. S. a su faire tenir tant de faits, de dates, de jugements en si peu de pages. La biographie surtout est présentée avec un relief qui correspond bien à la truculence de son musicien. Il semble cependant que " Emmanuel " eut aimé une note plus franchement enthousiaste de sa musique, et plus d'emballement. Mais ce n'est pas chose aisée que sympathiser entièrement avec un artiste aussi désorientant que Chabrier, avec cet audacieux qui eut un pied dans le music-hall du Boulevard et un autre dans le Temple de Bayreuth. Le gros problème à résoudre ici est celui du *Rire en musique*. Notre ami Robert

Brussel y travaille avec ardeur, et M. S. lui a laissé ce soin. En somme, un livre auquel devront revenir tous ceux qui auront à parler du maître. J. E.

LIVRES REÇUS

— NIN (Joachim). — *Idées et Commentaires.* (Paris, Frichbacher, 1912, in-8° carré de 240 pp.)

— SCHEURLEER (D. F.). — *Het Muziekleven van Amsterdam in de 17e Eeuw.* ('s Gravenhage, Nijhoff, in-fol. de 126 pp. Fcs 25.)

— ORDINARIUM SALUTATIONUM. (Paris, Société d'éditions du chant grégorien, in-8° de 96 pp.)

— GASTOUÉ (A.). — *Les messes royales de Henry du Mont.* (Ibidem in-8° de 24 pp.)

— JOACHIM (J.). — *Briefe von und an Joseph Joachim.* B. I., 1842-1857. (Berlin, W. 15., J. Bard, 1911, in-8° de 480 pp. Mk. 8.50.)

— HINTON (J. W.). — *César Franck, some personal reminiscences.* (London, W. Reeves, in-12° de 16 pp. 6 net.)

— LISZT (Fr.). — *Pages romantiques*, publiées avec une introduction et des notes par Jean Chantavoine. (Alcan, 1912, in-12° de 292 pp. Fcs 3.50.)

— LANDORMY (Paul). — *La musique d'Eglise*, par K. Weinmann, traduction française. (Paris, Delaplane, in-16° de 221 pp. Fcs 1.60.)

— WASIELEWSKI (W. J. von). — *Das Violoncell und seine Geschichte.* Zweite Auflage (Breitkopf, 1911, in-8° de 255 pp. Mk. 7,50.)

— MEMORIA presentada por la Junta de la *Sociedad Filarmonica Overense.* (Oviedo, 1912, in-12° de 21 pp.)

— LOCHER (Carl). — *Die Orgel Register und ihre Klangfarben.* (Bern, 1912, in-8° de 181 pp.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 15 FÉVRIER 1912

La Séance est ouverte, Maison Gaveau, 45, rue la Boëtie, à 4 heures, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Etaient présents : MM. Dauriac, Cucuel, Peyrot, Bouvet, Docteur Laugier, Bosc, Vinée, Gariel, de Bertha, M. et Mme Lefeuve, Mesdemoiselles Daubresse et Neufeld. S'étaient excusés : MM. L. de La Laurencie et J.-G. Prod'Homme retenus à l'étranger. MM. Mutin et Landormy. Après lecture du procès-verbal, la candidature de M. A. Banès présentée par M. Ecorcheville et Ténéo, est admise à l'unanimité.

Le Président communique une lettre de M. Charles Bouvet dans laquelle notre collègue annonce qu'il a terminé un ouvrage intitulé : " *Les Couperin* " catalogue biographique et thématique des œuvres, manuscrites et gravées, des membres de cette illustre famille de musiciens.

La parole est donnée à M. Anselme Vinée, pour une communication sur " l'Unité et la nécessité du Système Musical. "

La Séance est levée à 6 1/2 heures.

PARIS
LA SOCIÉTÉ BACH
LES AMIS DE LA MUSIQUE
L'ÉCOLE NIEDERMEYER
PROVINCE
BELGIQUE
ÉTRANGER
PIANO OU CLAVECIN ?

Concerts dominicaux

CONCERTS COLONNE

La Symphonie Héroïque est-elle républicaine ? Est-elle monarchiste ? Beethoven la dédia-t-il à Bonaparte, champion de la Liberté, et biffa-t-il la dédicace, comme on l'a longtemps cru sur la foi de Ferdinand Ries, parce que Bonaparte s'était fait empereur ? ou bien cette dédicace honorait-elle en Bonaparte, comme le prétend aujourd'hui M. Vincent d'Indy " le héros glorieux couronné de lauriers " et Beethoven en la lui reprenant ne prétendait-il flétrir que l'ennemi de l'Autriche, le destructeur du traité de Lunéville ? Problème angoissant peut-être pour les Beethoveniens de profession, mais qui, l'avouerai-je, me laisse assez indiffé-

rent. Je ne parviens pas à voir dans la Symphonie Héroïque autre chose qu'un superbe ouvrage musical, d'ordonnance grandiose, de fière et noble inspiration, qui exhale en abondance un *mélos* " héroïque " purifiant et vivifiant, mais imprécis, comme c'est le cas pour toute musique purement instrumentale dont l'auteur n'a pas exactement spécifié la signification. Et cela est parfaitement dans l'ordre, si, comme l'a dit Nietsche : " on veut, non seulement être compris quand on écrit, mais encore, certainement, n'être pas compris " ? M. Pierre Monteux, qui était au pupitre, a dirigé l'exécution du chef-d'œuvre avec une remarquable autorité.

Le concert en sol majeur de Beethoven contient de belles pages et des pages charmantes. Il compte aussi, dans le premier morceau, de nombreuses longueurs et n'est pas absolument indemne de ce mauvais goût ornemental dont Beethoven se complaisait souvent à déparer ses plus heureuses trouvailles. M. Sauer l'a joué avec une mesure et une distinction exquises, sans chercher à " Beethoveniser ". Par contre, il a déployé une sorte de fantaisie diabolique dans certains moments du concerto de Liszt, tout en conservant une admirable tenue de style. M. Sauer, que j'entendais pour la première fois, m'a vivement impressionné par l'harmonie et la proportion de ses admirables qualités et par sa grande allure pianistique, qui est d'un autre temps que le nôtre. M. Sauer, malgré sa perfection et son classicisme, possède une étincelle de cette virtuosité enflammée qui animait les grands pianistes d'autrefois, et par ce trait, il rappelle M. Francis Planté en qui se prolonge aussi la tradition romantique.

Il y avait encore à ce concert l'ouverture de *Coriolan*. Il aurait pu y avoir aussi les trois ouvertures de Léonore, et la *symphonie avec chœurs*, et la *Messe en ré* toute entière, et même *le Christ au Mont des Oliviers*, sans que le public s'en plaignît ; car chacun sait que, pour les mélomanes du Dimanche, Beethoven est le " dieu " et peut-être même Dieu tout court, un Dieu unique en trois Manières, dogme qui simplifie beaucoup pour eux les questions d'esthétique musicale. Nous entendîmes aussi le don Juan de M. Strauss et un poème symphonique de M. Pierre Kunc, intitulé : *Au pied des monts de Gavarnie*, ouvrage digne d'attention qui décèle une tournure d'esprit élevée et des aptitudes à rendre avec force certaines impressions pittoresques. Tout le début, qui évoque la magnificence farouche du site célèbre, est excellent ; la seconde partie, paraphrase d'une douce et mélancolique chanson populaire, est traitée avec bonheur ; j'aime moins la troisième, où M. Kunc a tenté d'exprimer son état d'âme en face de la Nature et de son formidable mystère. Les spéculations mentales impliquées par ce genre de rêverie sont si complexes que les mots eux-mêmes ne réussissent que rarement à en donner une idée véritable ; et c'est souvent un leurre que de vouloir les traduire par la musique, si éloquente lorsqu'il s'agit d'exprimer des sensations, quelque vagues qu'elles puissent être, mais insuffisante et obscure dès qu'on veut lui confier des idées précises et coordonnées.

D'ailleurs, il se peut que l'auteur n'ait prétendu exprimer qu'un ensemble d'émotions ressenties, et il est fort probable que si au lieu d'être jeune et bien portant, M. Kunc était mort, nous n'eussions pas hésité à les partager avec componction.

REYNALDO HAHN.

* * *

Plein d'une belle vaillance, M. Gabriel Pierné est remonté au pupitre pour diriger l'exécution d'une œuvre " babylonienne " composée depuis huit ans (hélas !) le Psaume XLVI de Florent Schmitt, œuvre de joie barbare, musique de foule rugissante et hallucinée.

L'intérêt que nous avons pris à l'audition de Dimanche relève de plusieurs causes. Tout d'abord, il nous plaît de constater que par le Psaume XLVI, la jeune école française affirme autre chose que les qualités de grâce subtile et de délicat impressionisme qu'elle semblait

cultiver avec une préférence un peu trop exclusive. Ici, elle se montre capable de force, de puissance ; elle fait saillir ses biceps ; elle prouve qu'à côté des bibelots précieux des élégants articles de Paris, qu'elle cisèle, d'une main si avertie, elle peut, quand elle le veut, construire des œuvres robustes, monumentales.

La composition de M. Schmitt proteste donc, de la façon la plus éclatante et la plus décisive contre l'accusation d'anémie distinguée que certains seraient tentés de jeter à nos musiciens.

Ensuite, il nous semble bien, et on pardonnera cette réflexion à un historien, que le Psaume XLVI renoue la tradition si française du motet à grand chœur. Nous nous imaginions volontiers, l'autre jour, quelque chapelle de Versailles considérablement élargie, où retentiraient les accents d'un La Lande, voire d'un Lully ou d'un du Mont du XXe siècle. Car le voilà bien, notre vieux motet à grand chœur, morceau de résistance, de feu, le concert spirituel, avec ses masses chorales et ses épisodes de solistes, avec son texte emprunté à la Bible, avec son allure théâtrale, majestueuse, parfois un peu outrancière.

Seulement, deux siècles de musique ont passé et nous ont débarrassés de la monotone scholastique des entrées imbriquées, du fugato perpétuel, comme aussi de la rondeur d'une harmonie de tout repos aux bénéfiantes cadences. Le Psaume XLVI est l'arrière petit-fils du *Cantate Domino* de Michel Richard de La Lande.

Il se recommande par d'éminentes qualités de construction et de logique musicales, et s'établit sensiblement, en trois parties, la partie médiane consistant en un épisode attendri où des voix de solistes instrumentaux et vocaux viennent chanter doucement la reconnaissance du peuple hébreu pour le maître qui, serions nous presque tenté de dire, lui a jeté le mouchoir.

La qualité thématique est excellente. Dès le début, elle s'affirme, au milieu des sonneries de trompettes, par l'explosion de joie du " Gloire au Seigneur ". — Elle se proclame par le thème presque purement rythmique, tenace et impressionnant du " Nations, frappez des mains ", qui se propose dans toute la masse, et que scande puissamment un orchestre merveilleusement assoupli, attentif aux plus ingénieuses suggestions dynamiques : égratignements de harpes, coups d'archet arrachés et secs des violons, graves interventions des trombones, éclats stridents, lancinants des trompettes, dessins obstinés qui disent l'énergie persévérante et comme l'entêtement du triomphe, tout cela est d'un musicien de race. Au milieu de ce formidable applaudissement surgit une danse, danse échevelée, enivrée de joie ; puis, un large choral s'élève sur les paroles : " Parce que le Seigneur est très-élevé " joignant de la sorte la prière aux tumultueuses manifestations d'un peuple en délire. Voilà pour la première partie : peu à peu avec un art subtil des gradations, la sonorité s'estompe, s'éteint pour amener l'épisode central, le dialogue des solistes, violon, basson, cor, flûte et soprano solo. Et un souffle de tendresse passe, soutenu par les caressantes vocalises du violon, un souffle de volupté aussi que recueille avidement la foule extasiée ; avec quelle langueur, avec quel abandon presque lascif cette foule murmure de troublantes vocalises énoncées sur une simple voyelle, comme de longs et délicieux sanglots ! Il y a là des remous de sonorité, des atténuations, des murmures, un immense anéantissement dans le bonheur. Peut-être trouvera-t-on que le soprano ne se dégage pas assez de l'ensemble ; mais l'auteur a peut-être voulu que, communiant dans la félicité collective, le soprano, liane humaine, demeure étroitement enlacé à ses sœurs instrumentales. Par deux fois, le chœur, pianissimo, déploie un long soupir mystérieux et escalade une sorte d'échelle de Jacob, dressée sur de prestigieuses irisations de harpe. Puis, c'est la péroraison qui s'ouvre par le thème majestueux, largement consonant : " Le Seigneur est monté ". Il s'élève lentement du fond des voix, avec une force tranquille et sûre, au milieu de la sereine atmosphère des sextolets de l'orchestre. Ascension irrésistible, que rien n'arrêtera et qui, peu à peu, entraîne un formidable

crescendo. Au frottis paisible des sextolets succède, dans la force, le dessin saccadé et énergique, presque brutal, déjà présenté dans la première partie ; le mouvement, aussi, s'accélère, talonné par les appels des trompettes, et le thème vigoureux : " Frappez des mains " déchaîne la sonorité dans une triomphale apothéose.

Le Psaume XLVI est une œuvre forte qu'on ne peut entendre sans émotion.

L. L. L.

***

CONCERTS LAMOUREUX

Cette *longue patience*, ou volonté, dans laquelle, bien malencontreusement, Buffon crut découvrir l'essence même du génie, n'en est, en réalité, qu'un adjuvant utile. Le principe du *génie*, c'est-à-dire de l'invention artistique, ne peut être constitué que par l'instinct, ou sensibilité. Ce qui n'était peut-être, dans l'esprit du naturaliste, qu'une boutade, a engendré une erreur plus funeste, relativement moderne. C'est celle qui prétend faire diriger l'instinct artistique par la volonté.

Celle-ci ne doit être que la servante attentive de celui-là. Servante robuste, lucide, qui doit obéir intelligemment aux ordres de son souverain, se plier à ses moindres caprices ; favoriser la poursuite de sa route, ne jamais tenter de l'en détourner ; l'aider à se parer magnifiquement, mais ne jamais choisir parmi sa propre défroque aucun vêtement, fut-il somptueux. Parfois, cependant, le maître est si débile que la servante est obligée de le soutenir, voire de le guider. Les produits de cette association boiteuse sont assez piètres, tout au moins dans le domaine musical. Certains auditeurs, assez peu sensibles eux-mêmes, ne laissent pas de s'en montrer satisfaits.

Ce que l'on est tenté d'estimer particulièrement en ces œuvres maussades, c'est ce que l'on appelle le " métier ". Or, en art, le *métier*, dans le sens absolu du mot, ne peut exister. Dans les proportions harmonieuses d'un ouvrage, dans l'élégance de sa conduite, le rôle de l'inspiration est presque illimité. La volonté de développer ne peut être que stérile.

C'est ce qui apparaît le plus clairement dans la plupart des œuvres de Brahms. On a pu le constater dans la symphonie en *ré-majeur*, que nous donnait dernièrement l'association des concerts Lamoureux. Les idées sont d'une musicalité intime et douce ; quoique le contour mélodique et le rythme en soient très personnels, elles s'apparentent directement à celles de Schubert et de Schumann. A peine ont-elles été présentées que leur marche devient lourde et pénible. Il semble que le compositeur ait été hanté sans cesse par le désir d'égaler Beethoven.

Or le caractère charmant de son inspiration était incompatible avec celui de ces développements vastes, fougueux, presque désordonnés qui sont la conséquence directe des thèmes beethovéniens, ou qui, plutôt, jaillissent de l'inspiration même. Ce métier, dont son ancêtre Schubert fut *naturellement* privé, Brahms l'acquit par l'étude. Il ne le découvrit pas en soi.

Faut-il attribuer à des causes analogues la désillusion que nous fait éprouver chaque nouvelle audition de la symphonie de César Franck ? Sans doute, bien que ces deux symphonies, tant par la valeur thématique que par la mise en œuvre, soient très différentes.

Pourtant, leurs défauts ont la même source : même disproportion entre les idées et le développement. Chez Brahms, une inspiration claire et simple, tantôt enjouée, tantôt mélancolique ; des développements savants, grandiloquents, enchevêtrés et lourds. Chez Franck, une mélodie d'un caractère élevé et serein, des harmonies hardies d'une richesse singulière ; mais une pauvreté de forme désolante. La construction du maître allemand est habile, mais l'on y sent trop l'artifice. Il y a tout au plus, chez le Liégeois, une tentative de construction : des

groupes de mesures, jusqu'à des pages entières se répètent, transposés textuellement ; il abuse maladroitement de formules d'école surannées. Mais un point sur lequel la supériorité de Brahms se manifeste, c'est dans sa technique orchestrale, qui est des plus brillantes. Chez Franck, au contraire, les fautes instrumentales s'accumulent. Ici, les contrebasses se traînent gauchement, alourdissant un quatuor déjà terne. Là, des trompettes bruyantes viennent doubler les violons. Au moment que l'inspiration est le plus élevée, l'on est déconcerté par des sonorités foraines.

Il n'est pas surprenant que, tant en Allemagne qu'en France, l'on se soit servi pour combattre l'influence de Wagner, de ces deux musiciens, dont les imperfections provoquent souvent une impression de froideur et d'ennui. Cette particularité même de leur génie les désignait pour précipiter un mouvement fatal de réaction.

La formidable spontanéité de celui en qui se trouvait synthétisée toute la sensibilité du XIXe siècle devait inquiéter ceux-là mêmes qui, les premiers, en avaient subi le charme puissant. Aujourd'hui encore, lorsque retentit le *Venusberg*, l'une des œuvres les plus représentatives de l'art wagnérien, l'on conçoit qu'après cette explosion de joie et de souffrance passionnées, après ce débordement hurlant de vie païenne, l'on dût éprouver le besoin d'une retraite paisible, même austère.

Dans notre pays, cette méditation produisit des résultats divers : du cloître franckiste sortit d'abord une procession grave d'artistes fervents de la volonté, et dont la foi ne cessa de s'affermir. Puis une troupe, moins ordonnée, de jeunes gens à l'âme toute neuve, qui laissaient chanter librement leur instinct, et dont la sensibilité s'attacha à percevoir, profondément et avec moins d'emphase que leurs devanciers, jusqu'aux moindres manifestations extérieures.

De Vincent d'Indy, le chef du premier groupe, M. Chevillard nous a redonné récemment *Saugefleurie*. Déjà se manifeste, dans ce poème symphonique, le principe qui dirigea la conduite artistique du compositeur. L'orchestration en est riche et colorée, la forme claire. Mais on y découvre le mépris de l'harmonie naturelle, du rythme spontané, de la libre mélodie, en un mot de tout ce qui n'est pas du domaine de la volonté pure. Ce principe, poussé jusqu'aux limites, devait donner comme résultat final cette abstraction musicale qu'est la sonate pour piano, du même auteur.

Au second groupe, il est juste de rattacher l'école russe, qui contribua pour une bonne part à l'éclosion de la sensibilité musicale de notre génération. Deux des œuvres les plus caractéristiques de cette école figuraient aux derniers programmes : l'*Esquisse sur les steppes de l'Asie Centrale*, de Borodine, cette œuvre ingénue, d'une musicalité, d'un *impressionisme* si profonds ; et *Islamey*, de Balakirew, orchestré par Alfred Casella.

La conception primitive de cette œuvre, j'oserai dire de ce chef-d'œuvre, étant purement pianistique, le fait de l'avoir transportée à l'orchestre a semblé étrange à certains. D'aucuns ont même crié au sacrilège, qui acceptent pourtant sans murmurer la transcription pour piano, la paraphrase même, d'une œuvre orchestrale. Pour moi, j'avoue que j'ai pris un grand plaisir à entendre cette pièce dans sa nouvelle forme. Il était à peu près impossible, et sans doute assez vain, de rendre à l'orchestre des effets de piano. Tout en respectant scrupuleusement la matière musicale de l'œuvre, M. Casella a pris le parti d'interpréter franchement, et non de transposer. Une instrumentation complexe, très chargée, néanmoins légère, a transformé une fantaisie brillante pour le piano en un morceau symphonique non moins éclatant.

Au même concert, l'on exécutait le ballet du *Miracle*, le drame lyrique de Georges Hüe, que j'avais déjà entendu à l'Opéra. J'ai été heureux de retrouver, aussi vive qu'à la Ire audition, l'impression de franchise que m'avait procurée ces danses d'allure gaîment populaire, d'un rythme ingénieux et varié. J'ai goûté de nouveau avec ravissement une des plus jolies sonorités d'orchestre qui aient été imaginées. C'est, je crois, dans la 2e variation de la *danse de l'ours*,

que ce passage se trouve. Le 25 février, se donnait chez Colonne le psaume XLVI de Florent Schmidt, œuvre considérable, de la plus haute valeur, et dont c'était la première audition. Ce jour là, le public le plus fin, le plus curieux et le plus artiste du monde ne manqua pas de se précipiter aux concerts Lamoureux, pour y acclamer M. Emile Sauer. Ce pianiste, que l'on a eu maintes fois l'occasion d'applaudir, virtuose des plus remarquables, d'ailleurs, exécuta dans la perfection le concerto en *mi* ♭ de Liszt, œuvre aussi belle que peu méconnue.

Il convient de ne pas octroyer aux créateurs la même faveur qu'aux interprètes. C'est pourquoi l'on accueillit avec un enthousiasme plus modéré les *Children's Corner* de Claude Debussy, orchestrés par André Caplet avec une délicatesse spirituelle. Ces petites pièces ne sont évidemment que l'amusement d'un grand artiste. Mais il y a plus de musique dans une seule mesure de l'une d'elles que dans toute cette suite interminable des *Impressions d'Italie*, de cet envoi de Rome reconnaissant, qui valut jadis à son adroit auteur l'estime attendrie des membres les plus vénérables de l'Institut.

MAURICE RAVEL.

***

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Richard Strauss joue dans la musique contemporaine un rôle incontestable de fort ténor. Toutes ses entreprises ne sont pas également heureuses : son aplomb d'auteur lui a même valu d'être cruellement raillé par certains Aristarques ; on ne saurait toutefois dédaigner son universalité d'inspiration qui va de la conception la plus absconse de la philosophie de Zarathustra aux ébats primesautiers du Chevalier à la rose.

Il faut de plus être déférent pour un tempérament qui sut — en Allemagne ! — se dégager du lourd héritage wagnérien et dispenser des impressions d'angoisse et de perversité ; sa Salomé, héroïne hystéro-épileptique se meut danseuse, virtuose, asséchant la bouche du spectateur ou le crucifiant d'effroi.

Et en tout cela, il est bien ténor : il l'est encore par sa volonté d'être lui-même dans ses plus ingénues conceptions, dans ses rythmes les plus fadement italiens ; il l'est surtout dans son culte imperturbable de la force dans son désir de modéler ses œuvres sur une ossature d'acier ; sa musique a des pectoraux puissants ; elle a même parfois, hélas ! les doubles muscles de Tartarin.

La société des concerts donna *Taillefer :* connaissant les goûts de M. Messager pour ce qui est grâce et tendresse paisible — peut-on oublier que sa *Véronique* est une petite fille menue et infiniment exquise ? — j'espérais entendre un Strauss sinon atténué, du moins proche du goût français.

Au premier regard jeté sur le programme où Maurice Emmanuel répand son érudition, je constatai mon erreur, en lisant : *Taillefer* est écrit pour un orchestre énorme et pour un chœur *aussi nombreux que possible.*

J'écoutai : dirai-je la beauté de ces roulements de tambours — ils étaient quatre — se prolongeant pendant de longues et inexorables mesures ? Oui si au même instant n'avaient surgi dans ma mémoire des *Champs de mars* pleins de militaires, et des " Sambre-et-Meuse " et des " Chants du départ " !

Dirai-je la force sublime de ces coups de grosses caisses — elles étaient deux — scandant sans répit la lutte de Taillefer contre l'armée anglaise ? Oui, si je ne m'étais cru à la foire de Neuilly, devant l'arène de Marseille ou la ménagerie Pezon !

Proclamerai-je alors cette œuvre poème du bruit ! Non, oh ! non. Un poème du bruit,

mais ce serait une entreprise à tenter les plus grands musiciens : rendre les bruits des fêtes, les bruits du travail, les bruits de la vie, le chaos sonore où nous nous trouvons parfois plongés : les seuls bruits qu'évoque nettement Taillefer sont ceux du chaudronnier auxquels son nom semble le prédestiner de la cacophonie inutile et grandiloquente de la galérie des machines en 89 avec son débordement de bielles, de pistons, de volants.

Car M. Strauss en arrive à une telle inconscience de son propre fracas, que pendant le seul moment où l'orchestre s'apaise pour laisser s'éplorer la plainte de la sœur du duc une trompette s'agite sans pitié, cependant qu'un tambour s'ébroue.

Et cela m'a rappelé un passage de la *lépreuse*, la pièce tirée par M. Bataille de vieilles gwerziou traduites par Luzel : M. Bataille qui n'entend pas le breton voulut corser la berceuse que fredonne Aliette à Ervoanik d'un vers breton dont la douceur verbale lui sembla d'un discret et tendre apaisement. Il écrivit ceci : *Tan ! Tan ! dir ! oh ! tan ! ha ! dir ! hado !* ce qui veut dire : Feu ! feu ! acier ! oh ! feu ! et ! acier..... et qui, on l'avouera, n'est pas précisément une invitation au sommeil — même en Basse-Bretagne.

Le vieil ami à Gunsbourg — c'est Dieu que je veux dire — ne doit pas se plaindre à l'heure actuelle du sort que lui font les croque-notes mes frères : au même instant, le dimanche 3 mars, Florent Schmitt frappait des mains en son honneur et à 5 temps dans la salle du Châtelet et Charles Tournemire l'élevait au-dessus des cieux et à 4 temps dans celle du Conservatoire.

Faut-il saluer la renaissance de l'oratorio par le moyen de ces psaumes bibliques d'une telle poésie qu'ils tentent les plus affirmés pyrrhoniens ? Espérons-le. M. Tournemire possède un tempérament fait de noblesse et de parfaite dignité ; c'est un éminent organiste ; il est à Ste Clotilde le successeur de César Franck; son grand prédécesseur doit comme la colombe céleste venir de temps en temps le visiter et lui souffler ces inspirations d'improvisateur où il excelle.

Le plus parfait académisme règne en ses œuvres : pourquoi dans ce psaume qui au fond découle entièrement d'une esthétique classique a-t-il cru devoir faire appel à des procédés d'un insidieux modernisme ? Pourquoi, par exemple, cette trompette à découvert, lourde d'ailleurs, qui vibre d'une façon déplacée contre le mur robuste, moëllons et chaux hydraulique de ses masses chorales et orchestrales ? pourquoi encore cette flûte aigre qui siffle comme un oiseau hagard alors que depuis de longues minutes s'enflent et s'apaisent les dignes et bienséantes vagues des harmonies religieuses ?

Et alors il s'est passé ceci : les farouches conservateurs, clientèle du conservatoire, trompés par ces insignifiantes et superficielles apparences, ont protesté — doucement, comme il convient à des gens de bonne compagnie — par des sifflets discrets comme des baisers : la masse, qui commençait d'applaudir, s'est arrêté immédiatement, ne comprenant pas, et ceux qui connaissaient les règles du jeu se sont contentés de rire dans leur barbe.

Ce qui prouve qu'il faut toujours être soi-même et ce qui prouve encore qu'on n'est jamais trahi que par les siens.

JEAN LAPORTE.

Concerts Divers

Un regrettable accident de composition ayant privé le mois dernier de leur part d'éloges une notable fraction des artistes s'étant signalés à la reconnaissance publique au cours des soirées de Janvier, il convient de se livrer pour le mois de Février à un petit essai de statistique consciencieuse et réparatrice.

Nous prendrons cette fois l'attitude d'un inspecteur de la Société des Auteurs et Compositeurs et procéderons à une répartition méthodique, ce qui ne saurait manquer d'être instructif. Quelle a été ce mois-ci la situation des compositeurs dans ces quelques pages de l'histoire musicale contemporaine ? Que contient le relevé de leur compte ? Comment écrivons-nous l'histoire ?...

Rassurons tout d'abord ceux que préoccupe en musique la " question du latin " ; il est certain que la culture classique ne court aucun danger dans nos milieux musicaux. La docilité des interprètes au joug universitaire est tout à fait édifiante.

En dehors de l'hommage qu'il reçoit dans le temple qui lui est spécialement consacré notre Saint-Père-le-**Bach** est honoré fort décemment par M. Victor Gilles qui joue son Concerto Italien, par Mlle Thérèse Chaigneau qui exécute son Concerto en mi majeur et fait venir du fond de la Germanie pour interpréter la Cantate profane dans sa langue originale une jeune cantatrice allemande, Fraulein Magdalena Bonnard, par le Pax-Quatuor, par Mlle Lénars et M. Bizet qui l'initient aux douceurs de la harpe chromatique et de l'harmonium Mustel, par le Quatuor Sangra aidé de Mlle Darragon, par Mlle Blanche Selva assistée de M. Vincent d'Indy, par Fritz Kreisler qui fanatise les abonnés de la Société Philharmonique, par le fougueux pianiste hongrois Théodor Szanto, par le couple Casella-Hekking, par Diémer et Philippe Gaubert aux Soirées d'Art, par le romantique Enesco, par le pianiste Joseph Debroux, par Mlle Ninette Chassaing, par Mlle Yvonne Astruc, par le brun et frémissant Cortot, et par Mlle Delcourt et M. Desmonts qui accordèrent leur clavecin et leur viole de gambe pour une évocation plus respectueusement exacte.

Même ferveur pour **Beethoven** qui reçoit les dévotions de l'U. F. P. C., du Quatuor Tracol, du Quartette Vocal de Paris, de son fidèle Edouard Risler, de son archiprêtre Lucien Capet et de sa vestale Marthe Dron, du Quatuor Sangra et, bien entendu, du Quatuor Parent, de M. Lazare-Lévy et de Mlle Lapié, d'une série de " duettistes " illustres, les équipes Cortot-Thibaud, Diémer-Etlin, Blitz-Tracol ; à la Schola on exécute la Messe en ré ; tous les quatuors existants se disputent l'honneur de servir sa cause, le Quatuor Rosé, le Quatuor Viardot, le Quatuor Loiseau, le Quatuor Soudant, le Quatuor Calliat, le Quatuor Luquin et Georges de Lausnay rivalisent de zèle et d'ardeur ; un flot d'instrumentistes isolés se rue à sa conquête : Sauer les conduit, Rosenthal emboîte le pas et derrière ces deux glorieux chefs de file on voit accourir le pianiste mondain A. de Radwan, Mlle Lœuffer, Mme Saillard-Dietz, Mlle Lévinsohn, M. Canivet, Mlle Novaès, M. Jullien, Mme Leroy-Détournelle, Mme Alem-Chevé, M. Rossi, Mlle Gaïda, MM. Lamond, Szanto, d'autres et d'autres encore. C'est de la passion ; M. Wael-Munk fait exécuter du Beethoven à son orchestre réduit, les sociétés instrumentales d'amateurs, comme la Tarentelle et l'Orchestre Médical s'attaquent immédiatement à Beethoven et M. Pergola demande à ses auditeurs de lui fabriquer un thème de quelques notes prises au hasard — une par personne, précise le programme ! — et se targue d'en tirer une copieuse improvisation " à la manière de Beethoven ".

Le culte du divin **Mozart** est plus confidentiel. Son autel fut surtout fleuri par des mains féminines ; les Matinées d'Art organisèrent un festival auquel prirent part successivement Mlles de Stœcklin, Madeleine Fourgeaud, Ciampi, Guiomar Novaès et Emma Boynet. Le lendemain les amazones de l'U. F. P. C. imitaient ce noble exemple suivi bientôt par Mlles Chaigneau. Quelques représentants du sexe laid se hasardèrent pourtant à prouver au public que la musique de l'auteur de " Don Juan " ne rentre pas exclusivement dans la catégorie des petits ouvrages de dames. Au Conservatoire la démonstration en fut faite par Paul Vidal et à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, par Henry Expert, le triomphateur des Concerts des Chanteurs de la Renaissance toujours très brillants et par le Quatuor Luquin qui consacrèrent six séances à la glorification du plus pur des musiciens.

On néglige généralement un peu le vénérable père **Hændel** mais lorsqu'on s'occupe de lui on ne le fait pas à moitié. C'est ainsi que la Société qui s'est vouée à son service vient de mobiliser deux cents exécutants et un groupe de solistes de choix pour interpréter le Messie. Le succès fut triomphal. M. Raugel conduisit l'œuvre entière avec une foi et une autorité admirables. On bissa la formidable apothéose de l'Alleluia et on acclama Mme Mellot-Joubert, l'excellent Plamondon et le brillant organiste Joseph Bonnet.

Les pianistes conservent évidemment à **Liszt** et à **Chopin** une tendresse professionnelle mais aucun hommage caractéristique ne fut rendu ces temps derniers à ces deux profonds musiciens qui devraient jouer pourtant dans l'éducation esthétique un autre rôle que celui de fabricants de morceaux de piano. Même indifférence polie à l'égard de **Schumann** auquel le Quatuor Sangra est seul à consacrer, ainsi qu'à **Franck**, un festival solennel. **Brahms** en dehors des concerts de la Société de ses Amis n'a pas opéré de fréquentes sorties.

Comme d'ordinaire, les contemporains ne font pas recette. Les organes de diffusion dont ils disposent sont d'ailleurs peu nombreux. Les **Concerts Sechiari** semblent pourtant vouloir leur accorder une hospitalité de plus en plus écossaise. **Vincent d'Indy**, en particulier, fréquenta assidûment le théâtre Marigny où il conduisit Istar, Wallenstein et la Symphonie sur un thème montagnard. **Debussy**, qui ne se déplace pas aussi aisément, ne vint pas conduire aux côtés du directeur de la Schola, comme l'annonçait une affiche synthétique, ses Rondes de Printemps et son Enfant Prodigue, mais Mlle Maggic Teyte, ce diminutif exquis de Garden, recueillit un vif succès après son interprétation délicieuse des Fêtes Galantes.

Fauré, adorablement chanté par deux muses attentives et fidèles, Jeanne Raunay et Germaine Sanderson, porte en quelques milieux choisis la bonne parole et la Bonne Chanson. **Magnard** et **Lazzari** recueillent ça et là quelques politesses tardives de virtuoses qui ne les saluaient pas avant les représentations de Bérénice et de la Lépreuse. **Paul Dukas** qu'accaparent les chefs d'orchestre empressés à brandir le balai magique de l'Apprenti Sorcier figure de moins en moins fréquemment sur un programme de musique de chambre. Il bénéficiera bien rarement d'ailleurs d'une interprétation aussi solide et aussi claire que celle que lui assura Mme Jane Mortier dans un parfait récital où **Debussy** et **Ravel** figurèrent eux aussi glorieusement. Certains contemporains connaissent une fortune plus heureuse et arrivent à être prophètes dans leur propre pays. De ce nombre est assurément M. **Léo Sachs** dont les imprimeurs d'affiches et de programmes ne cessent pas d'imprimer le nom wagnérien. Dans ces dernières semaines cet heureux auteur a entendu Mlle Luquiens interpréter son " Retour près de l'Aimée ", Mme Mellot Joubert détailler son " Oiseau Bleu " et son " Bateau rose "

LÉO SACHS, *par Bils.*

au Concert Léwinsohn et renouveler cet exploit au Concert Dezso-Lederer ; il eut la joie d'accompagner l'illustre Van Dyck qui chanta à deux reprises aux Soirées d'Art son " Enfant malade ", son " Aubade " et son " Heimkehr ". De tous côtés on le fête : le Quartette Vocal de Paris met tout son zèle et toute sa fierté à répandre " O marinier joli ", " Roses d'Automne " et " le Printemps vainqueur ", et la Société de Musique de Chambre l'y aide de son mieux ; Mlle Rose Féart le conduit aux Matinées d'Art de Barrau, Mlle Bailet joue sa " Berceuse " et sa " Course folle ", M. Rossi exécute ses " Soirs d'Orient " et " Près du Ruisseau ", l'orchestre du " Triton " nous donne son " Retour des Cloches "... mais arrêtons par prudence cette énumération : les " jeunes " finiraient par regarder d'un mauvais œil un auteur si favorisé.

Ils auraient pourtant tort de se plaindre. Quelques organisations leur sont dévouées. Les **Concerts Durand** qui ont repris leurs festivités si respectées prêtent à certains ouvrages modernes le poids d'une " raison sociale " rassurante pour les esthéticiens timides ; Ravel, Ducasse, Louis Aubert et Gustave Samazeuilh n'ont pas d'adversaires les jours où leurs œuvres se présentent au public sous cette puissante égide.

La **Société Nationale,** au milieu d'hommages rétrospectifs de plus en plus nombreux réserve une place à quelques œuvres nouvelles : Blanche Selva y crée un Nocturne de **Guy Ropartz,** Mlle Hugon y chante des Mélodies de **Joseph Civil** ; un quatuor infiniment soigné de **Pierre Bretagne** des pièces de piano de Marcel Orban et un quatuor de **Péron** témoignent d'un labeur consciencieux et d'une louable docilité à un solide enseignement ; **Albert Bertelin** y fait chanter trois nouvelles mélodies et **Vierne** y donne la primeur d'une Sonate pour vioncelle et piano d'un style assez composite. Et la Sonate Romantique de **Turina** enchante l'auditoire par sa verve ensoleillée et son coloris infiniment séduisant.

La **Société Musicale Indépendante** dont nous avions stigmatisé la paresse au début de la saison, semble avoir voulu prendre une revanche éclatante en nous inondant de nouveautés. Son seizième Concert était exclusivement consacré à de premières auditions : sonatine fortement racée du breton **Martineau,** mélodies de **Louis Pitte** fort bien chantées par Mlle Lévina, un prélude assez confus de **Florent Schmitt** et d'adroites pièces d'orgue d' **Henri Mulet,** des lieder particulièrement délicats d'**Armande de Polignac,** une Scène Andalouse de **Turina** délicieuse d'impressionnisme et trois admirables Motets de **Roger Ducasse** réalisant avec les voix humaines un de ces charmants miracles sonores dont nous semblions avoir perdu pour jamais le bienfait depuis la Renaissance et où triomphèrent les chœurs de l'école Engel-Bathori sous la parfaite direction de Louis Aubert. Et, non contente de ces abondantes révélations, la **S. M. I.** alla chercher jusqu'en Angleterre les éléments d'imprévu de son concert suivant : par ses soins Cyrill Scott et Vaughan Williams franchirent le détroit pour nous offrir des échantillons de la culture musicale britanique contemporaine. La révélation fut savoureuse. Si les pièces de piano de **Scott** affirment un modernisme élégant mais d'essence assez parisienne et démontrent surtout la virtuosité exceptionnellement charmeuse de leur auteur qui les exécutait lui-même, en revanche les " Songs " de **William,** merveilleusement interprétés par Plamondon, Ravel et le très remarquable Quatuor Duttenhofer, s'emparèrent du public avec une irrésistible autorité et une impérieuse douceur. La nostalgie londonienne, la brume natale, la poésie intense et si personnelle, les sonorités mystérieuses et enveloppantes de ces tableaux dont l'atmosphère s'ouate et s'irise comme les Westminster de Claude Monet provoquèrent chez tous les artistes un enthousiasme profond et reconnaissant. En vérité ce petit fait musical pourrait bien être en fin de compte pour les auditeurs sensibles le grand événement de la saison !...

G. K.

J. S. Bach se rendant a l'école St. Thomas

LA SOCIÉTÉ BACH

Lorsqu'en en 1904 Gustave Bret fonda la Société Bach, les gens éclairés contemplèrent cette tentative avec une sympathie teintée d'un certain scepticisme. Certes l'ambition de se consacrer à faire connaître le plus grand peut-être des musiciens, était admirable ; mais le public avait-t-il le désir de faire cette connaissance ? Cet art n'était-il pas au-dessus de la compréhension de la masse, et les admirateurs du Cantor de Leipzig ne resteraient-ils pas à jamais une petite élite incapable de remplir régulièrement une salle de concert ? En outre, difficiles à saisir, les œuvres de Bach sont aussi difficiles à interpréter, et plus d'un grand orchestre a reculé devant la grandeur même de cette tâche. Comment supposer qu'une jeune société, dont le succès était encore à venir, pourrait arriver, par ses propres ressources à rendre la parfaite beauté de ces compositions ? Et l'un des amis de la première heure avouait dernièrement qu'au début il n'espérait pas plus de deux ans de vie pour ce jeune groupement....

La Société Bach a répondu aux sourires sceptiques non par des manifestes mais par des faits ; nous y répondrons nous-mêmes non par des considérations générales mais par son histoire même.

Il s'agissait d'abord de trouver une salle qui possédât un orgue. Celle du Conservatoire n'était plus, comme au temps de Berlioz, accessible aux jeunes tentatives ; on dut se rabattre sur la petite salle de l'Union, rue de Trévise.

Il faillait se contenter d'un orchestre et de chœurs limités, on y exécuta surtout des œuvres instrumentales ; c'est ainsi que furent joués intégralement les fameux *Concertos Brandebourgeois*. La société y fit aussi entendre les merveilleuses cantates religieuses et les cantates profanes moins connues : le " *Choix d'Hercule* ", la " *Cantate du Café* ", la " *Cantate Burlesque* ", " *Nous avons un nouveau Gouverneur* ", l'exquise "*Cantate du Printemps* ".

Ce fut la période héroïque de la Société et, dès cette époque, tout ce qui a un nom parmi les virtuoses parisiens prêta son concours à cet effort artistique.

Un coin du Chœur

Un coin de l'Orchestre :
Daniel Hermann

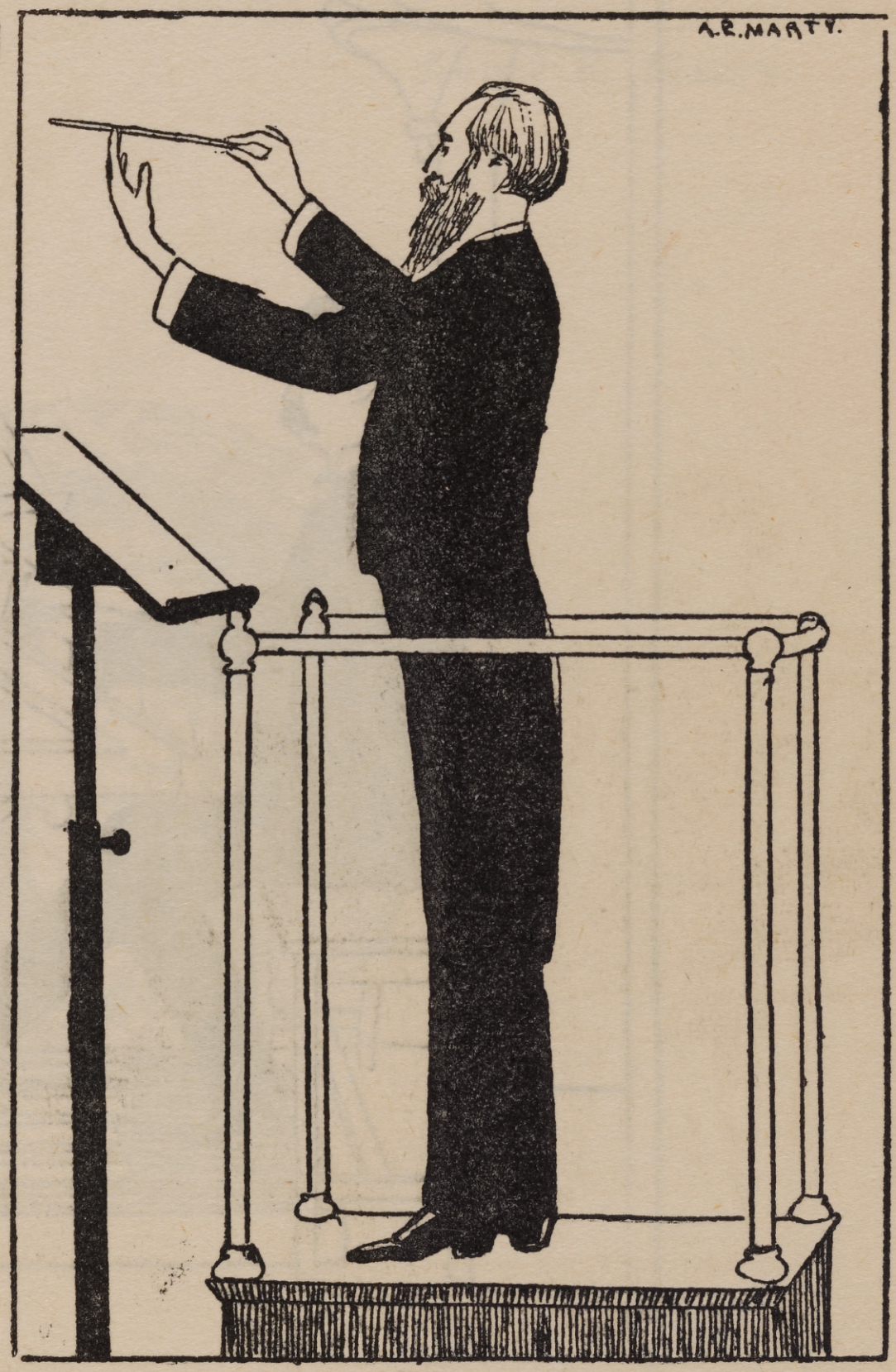
Ce furent Diémer, Casella, Lazare Lévy, Cortot, Risler, Motte-Lacroix, Wanda Landowska, Blanche Selva, Mme Rey-Gaufrès, Marguerite Long, H. Léon, Daniel Hermann, Debroux, Capet, Thibaud, Enesco, Mme Albert Diot, Mlle Madeleine Zipèlius ; les flûtistes Gaubert, Hennebains, Blanquart ; les organistes Widor, Guilmant, Schweitzer, Gigout, Vierne, Tournemire, Bonnet, Dallier, Nadia Boulanger, etc.

Mais la Société étouffait dans cette salle trop petite, aussi, lorsque fut construite la salle Gaveau, et que dès le 27 Novembre 1907 elle put donner une audition triomphale de la Passion selon St. Jean. On eut l'impression

qu'elle entrait dans une phase nouvelle. C'est alors que commença l'étude et l'exécution des grandes œuvres de Bach : en 1908 le *Magnificat* ; en 1908-09 l'*Oratorio de Noël*; 1909-10 la *Messe en Si* ; 1910-11 la *Passion selon St. Mathieu*; et enfin la série des grands *Motets* dont un premier (le n° III) fut donné en Décembre 1911.

Pendant toutes ces années de labeur et de succès, se perfectionnait un élément qui fait actuellement la principale valeur de la Société Bach : le Chœur, formé de personnes de bonne volonté qui n'ont pas craint de consacrer de longs efforts à étudier toujours la même musique, car ils se rendaient compte qu'elle est au contraire toujours nouvelle. La façon continue dont il a peu à peu progressé semble donner un dementi à ceux qui prétendent qu'il est impossible à Paris de faire un effort de longue haleine et l'exécution du grand Motet qui est considéré comme l'œuvre la plus difficile du maître, a été particulièrement remarquable.

Quant aux récitatifs et aux airs, si émouvants et d'une beauté si pure, ils furent confiés, soit à des solistes parisiens tels que Mmes Eleonore Blanc, Marcella Pregi, Mary Mayrand, Mellot-Joubert, MM. Plamondon, Jean Reder, Engel, Frœhlich, soit à des étrangers qui tinrent à honneur de s'associer à ces grandes manifestations musicales, tels Mmes Lamprecht von Lamen, Tilly Cambley-Henken, Altmann ; à MM. Geist, Zalsmann, Baldzun et enfin à Mlle Phillippi et à Georg Walter en qui semble revivre l'esprit même de J. S. Bach.



M. Gustave Bret

M. Albert Schweitzer

Telle est l'œuvre qu'a fondée et que dirige depuis huit ans Gustave Bret, non seulement avec initiative, persévérance et profonde compétence musicale, mais aussi avec érudition et la conscience avec laquelle il a étudié l'œuvre du maître de Leipzig, revenant aux éditions originales afin de jouer les œuvres intégralement, ne craignant pas de faire de fidèles et musicales traductions des textes quand celles qui existent étaient insuffisantes, s'attachant à retrouver les sonorités mêmes que Bach obtenait avec des instruments devenus rares actuellement. Il a été aidé dans sa tâche par l'administrateur et l'interprète, par D. Hermann violoniste imprégné du style même de Bach qui a étudié longuemement en Allemagne; et par Albert Schweitzer, un des hommes les plus complets de notre époque, à la fois musicologue, organiste, interprète et savant auteur d'un livre sur J. S. Bach.

André F. Marty.

La Société Bach donnera une audition de la *Passion selon Saint Mathieu* le vendredi 25 mars à 9 heures, Salle Gaveau, avec le concours de Mmes Mayrand et Valnier, MM. Plamondon et Reder, et un chœur d'enfants.

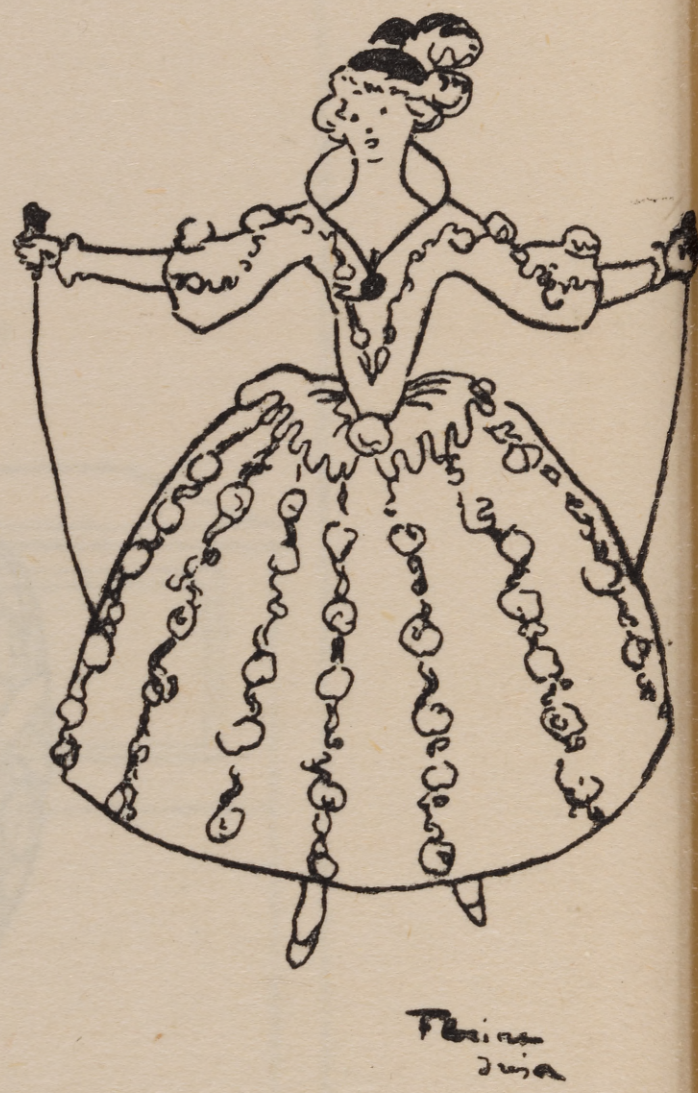
Société française des Amis de la Musique

Les Amis de la musique, dispersés encore durant l'automne, ont repris à Paris leurs quartiers d'hiver et retrouvé leurs réunions.

En attendant qu'ils puissent eux-mêmes recevoir, en leur propre home, ils ont obtenu la plus aimable et la plus somptueuse hospitalité dans les salons de *l'Université des Arts*, au Théâtre Réjane, que M. Bloche a bien voulu leur ouvrir. Dans ce décor, où les tableaux de maîtres voisinent avec les meubles anciens, quatre cents " Amis " se pressaient en janvier pour causer de musique et de mille autres choses, pour se connaître, et discuter des intérêts de la Société. Le comte G. Chandon de Briailles, leur président, que sa santé avait empêché de suivre leurs travaux l'année dernière, avait tenu à assister à cette réunion brillante, où l'on put applaudir successivement M. Lazare Lèvy, M. Duclos, Mlle Rose Féart, de l'Opéra M. Daniel Hermann et Mlle Zipelius, enfin Mme Ariane Hugon.

La Belle dans " Ma Mère L'oye "

Négrillon dans " Ma Mère L'oye "



Florine dans " Ma Mère L'oye "

Dessins de Drésa

Quelques jours après M. J. Rouché mettait généreusement la salle du *Théâtre des Arts* à la disposition des " Amis " pour qu'ils puissent y assister à la répétition générale du Ballet de " *Ma Mère l'Oye* " de Ravel. Ce spectacle exquis, encadré de *Fantasio* et des *Dominos* de Couperin, et dont on a lu dans le précédent numéro le compte-rendu autorisé, cette féerie réglée par Mme Hugard et dans un décor stylisé de Drésa, avait attiré de nombreux Amis vers le coquet Théâtre des Arts, le seul peut-être de Paris, où l'on ose chercher des voies nouvelles.

Les Amis de la musique n'oublieront pas cette charmante surprise, dont les dessins ci-contre leur rappelleront le souvenir agréable.

***

En février, les Amis, réunis en Conseil d'Administration, ont élu M. Georges Casella, secrétaire-général, en remplacement de M. J. Ecorcheville, nommé vice-président.

***

Ils se sont de nouveau trouvés, le 29 de février, à la Salle de l'Université des Beaux-Arts, pour y applaudir les œuvres de Ch. M. Widor, interprétées admirablement par Madame Charles Max, et accompagnées par le maître lui-même. Une fort jolie *Suite* pour piano et violon de MM. Lattès, jouée par l'auteur et Mlle Hélène Morhange, remporta le plus vif succès. Les Amis de la Musique auront encore plusieurs réunions semblables d'ici la fin de la saison.

2e Concert de l'A. M. M. A.

Association Musicale Mondaine et Artistique

FONDÉE ET DIRIGÉE PAR M. E. R. SCHMITZ

SALLE MALAKOFF
56bis, Avenue Malakoff

MARDI 19 MARS 1912

à 8 h. ¾ précises du soir
Ouv. des portes à 8 h. ¼

PROGRAMME

1. **Quintette** Piano et Cordes . . . . . BRAHMS
   Allegro non troppo — Andante un poco adagio.
   Scherzo — Final poco sostenuto.
   MM. E. R. Schmitz, Bilewski, Belianger, De Renaucourt, L. Bloch.
2. A) **Madrigal** . . . . . G. FAURÉ
   B) **Chanson du Bois d'Amour** (a capella) . . . . . J. PILLOIS
   C) **Dieu qu'il a fait bon regarder** (a capella) pour Quatuor vocal . . . C. DEBUSSY
   Mmes Agnès Jacob, Thérèse Jeanès, MM. A. Bourdeaux, P. Coudray.
3. **Quatuor** Piano et Cordes . . . . . CHAUSSON
   Animé — Très calme — Simple et sans hâte — Final animé.
   MM. E. R. Schmitz, Bilewski, De Renaucourt, L. Bloch.
4. **Chansons à 4 voix** . . . . . F. SCHMITT
   Mmes Agnès Jacob, Thérèse Jeanès, MM. A. Bourdeaux, P. Coudry.
   Au piano d'accompagnement ; Mlle G. BOCANDÉ, M. E. R. SCHMITZ.

PIANO STEINWAY

PRIX DES PLACES : Loges, 4 ou 5 places, **50** fr. — Loge, la place, **15** fr. — Fauteuils, 1re série, **10** fr. ; 2me série **5** fr. ; 3me série, **3** fr. — Promenoir **1** fr.

N. B. Réduction de 50 o/o est faite sur présentation de cartes d'identité à tout membre de la Soc. Franç. des *Amis de la Musique*

IL FAUT SAUVER L'ÉCOLE NIEDERMEYER

L'Ecole Niedermeyer qui pendant près de 60 années a joué un rôle si important dans l'histoire de la Musique française, cette école où se sont formés tant de compositeurs renommés, tant de musiciens raffinés et charmants, traverse en ce moment une crise des plus graves. Un vote de la Chambre vient de lui supprimer les crédits grâce auxquels, chaque année, de nombreux jeunes gens sans fortune y étaient initiés au noble art de musique. Ce sont eux surtout qu'atteint la décision inconsidérée et injuste de la Chambre.

Depuis longtemps l'Ecole Niedermeyer était attaquée au Parlement. Prétextant le décret de fondation qui, en 1853, la nommait *Ecole de Musique religieuse*, des orateurs réclamaient à chaque budget la suppression des crédits qui lui étaient affectés. Par bonheur il s'était trouvé jusqu'à ce jour un rapporteur ou un ministre pour mettre les choses au point, rappeler que l'Ecole ne formait pas seulement des organistes comme on le prétendait, qu'au surplus si l'orgue était suspect de cléricalisme il fallait bannir son enseignement du Conservatoire. Les détracteurs de l'Ecole voyant que les franches attaques restaient sans effet eurent recours à un expédient d'une loyauté douteuse, mais qui réussit parfaitement. Le 26 Janvier 1910 M. Marcel Sembat réclama au nom de la loi de séparation des églises et de l'état, la suppression de la subvention de 17500 fr. accordée à "des maîtrises et écoles de plain-chant." Le Ministre promit de prendre cette demande en considération. Bien que le nom de l'Ecole Niedermeyer n'eût pas été prononcé au cours de ce débat ; bien qu'elle ne pût être assimilée ni à une maîtrise, ni à une école de plain-chant; bien qu'elle fût une institution absolument laïque, comptant parmi ses élèves nombre de protestants et d'israélites, le Directeur s'émut en constatant que le chiffre du crédit indiqué était exactement celui qu'il touchait chaque année sous forme de bourses d'étude. Il se rendit au Ministère où on le rassura. Jamais il n'avait été question de supprimer la subvention, il n'avait point à s'inquiéter. Quelques mois plus tard, après le vote du budget, il était avisé officiellement que l'Ecole Niedermeyer cesserait désormais de figurer sur la liste des écoles subventionnées par l'Etat. Il ne fut pas seul à être surpris. Plusieurs députés regrettaient leur vote et cherchèrent à sauver sinon l'Ecole, du moins le principe des bourses d'étude musicale en présentant un amendement qui fut accepté. Le crédit de 17500 fr. était maintenu, il continuerait à être converti en bourses de 500 fr. qui seraient réparties entre divers établissements d'enseignement. Mais on manquait d'argent pour calmer les réclamations tapageuses de sociétés chorales, — grosses puissances électorales — en sorte que le crédit de 17500 fr. fut détourné de sa véritable destination et s'en alla à des œuvres plus ou moins intéressantes, pendant que les jeunes gens qui, grâce à la générosité de l'Etat avaient pu commencer des études, se voyaient dans l'obligation cruelle de les interrompre. C'étaient pour la plupart des fils d'humbles gens sans influence, leurs plaintes ne furent pas entendues.

Ce qu'a été jusqu'à ce jour l'Ecole Niedermeyer, en quoi elle ne fait point double emploi avec les divers Conservatoires et Ecoles Nationales de Musique existant en France, c'est ce qu'a parfaitement montré M. Couyba dans son beau rapport de 1907.

" On ne saurait établir aucune analogie entre l'école de musique classique et le Conservatoire. Le Conservatoire est un externat ; il n'admet qu'une sélection d'élèves qui étudient à leur choix soit un instrument, soit la composition. L'école de musique classique est un internat qui reçoit, sans leur faire passer aucun examen, des jeunes gens astreints à suivre tous les cours que comporte l'étude approfondie de l'art musical. L'école doit être considérée comme une école normale dans laquelle les élèves font leurs humanités musicales ; elle forme des artistes imbus de principes sérieux, qui vont, en province, répandre le goût de la musique classique ; plusieurs de ses élèves sont directeurs ou professeurs dans les écoles départementales de musique.

" Dans les conservatoires l'enseignement est gratuit, mais il est presque toujours indispensable, pour arriver, de prendre des leçons particulières très coûteuses ; l'élève doit en outre pourvoir à sa nourriture et à son logement. A l'Ecole de musique classique, l'élève étant interne est défrayé de tout, et comme il peut obtenir une bourse du gouvernement (36 bourses de 500 francs chacune) et une subvention de son département, il arrive ainsi à n'avoir presque rien à débourser pour son éducation musicale.

" L'école peut donc être considérée comme un établissement essentiellement démocratique, puisqu'elle est la seule, en France, qui permet à des jeunes gens sans fortune d'embrasser la carrière musicale.

" En outre, les élèves ont cet avantage, qui ne se trouve nulle part ailleurs, d'avoir la presque certitude d'obtenir par la direction de l'école une situation à la fin de leurs études. Combien d'élèves sortis du Conservatoire avec des diplômes, même le prix de Rome, ont été forcés d'abandonner la carrière musicale faute de situation pouvant les faire vivre ! "

Après quoi M. Couyba s'élevait éloquemment contre ceux " qui semblent supposer que l'Ecole Niedermeyer est uniquement destinée à former des organistes, en donnant à ce dernier mot un sens clérical qui n'existe pas," et rappelait les noms des anciens élèves de l'Ecole qui se sont illustrés dans les genres les plus divers : Gabriel Fauré, Membre de l'Institut et Directeur du Conservatoire. André Messager, Directeur de l'Opéra, compositeur d'opérettes célèbres et chef d'orchestre de la Société du Conservatoire. Alexandre Georges, auteur applaudi de Miarka. Henri Büsser dont l'Opéra a monté le ballet *la Ronde des Saisons*. Claude Terrasse, le spirituel compositeur d'opérettes. Henry Expert, le grand érudit qui a su ressusciter les merveilles oubliées des Maîtres de la Renaissance Française. Citons encore MM. Boellmann, Perilhou, Gigout, Jacob qui se sont fait connaître par leurs œuvres symphoniques, les prix de Rome, Lutz, Letorey, Le Boucher, les auteurs d'opérettes : Audran (qui fut le premier élève de l'Ecole), Missa, Victor Roger. Ce ne sont pas là exclusivement des organistes semble-t-il. Encore maintenant l'Ecole présente chaque année plusieurs élèves au concours du prix de Rome. M. Le Boucher en est un vivant témoignage puisqu'il est encore en ce moment à la Villa Médicis.

Enfin c'est à d'anciens élèves de l'Ecole Niedermeyer que l'on s'adresse de préférence lorsqu'on a besoin de directeurs ou de professeurs pour les Conservatoires et Ecoles de Musique de province. Quelle meilleure preuve donner de la forte culture musicale reçue à l'Institut Niedermeyer ?

Laisser disparaître une Ecole qui depuis 60 ans a rendu de tels services à l'art serait un crime. Il faut absolument la sauver. Qu'un vote de la Chambre fasse oublier le mal qu'un vote de la Chambre a causé ou bien tout simplement que le crédit de 17500 fr. reçoive sa véritable destination et que l'Ecole Niedermeyer soit admise à partager les bourses d'étude avec les autres écoles musicales qui en paraîtront dignes. Ce sera stricte justice.

HENRY PRUNIÈRES.

La Province

A peine nous sortons des portes de Paris... et voici déjà la décentralisation qui commence. Il nous faut louer la noble initiative de MM. H. et J. Lary qui viennent de doter **Levallois-Perret** d'une salle de concerts. Le trio Kellert, Mme Hugot de Schutter, M. Josselin et le pianiste E.R. Schmitz l'inaugurent pour la plus grande satisfaction des Levalloisiens. Un courageux ecclésiastique, l'abbé Marais travaille activement à l'éducation artistique de **Lizieux** où deux cents exécutants viennent d'exécuter un oratorio de M. de la Tombelle, intitulé " Crux ", avec le plus vif succès. La Schola Cantorum de l'Orne qui assurait cette exécution donne des auditions à **Alençon,** visite **Trun,** fait retentir les échos de **Falaise** aussi bien que ceux d'**Argentan,** vole de **Bagnoles** à **Séez** et enchante les populations de **Caen** après avoir émerveillé celles de **Flers,** charmé celles de **Vimoutiers,** délecté celles de **St Pierre sur Dives** et ravi celles de **Condé-sur-Noireau.** Voilà un vaillant instrument de décentralisation !

M. Bodin révèle au public de **Rennes** la polyphonie vocale du XVIe siècle en faisant applaudir la Bataille de Marignan de Jannequin et le romantisme montmartrois en détaillant les Impressions d'Italie de Gustave Charpentier. A **Douai** Enesco se fait applaudir à la fois comme compositeur et comme prince de l'archet ; une société chorale " Les Mélomanes Douaisiens " compose d'intéressants programmes et les exécute à la satisfaction générale.

Angers pleure en la personne de M. Louis de Romain qui vient de disparaître, un des fondateurs et des membres les plus actifs de son Association Artistique. Un service solennel a été célébré à la cathédrale ; Rhené-Baton et Max d'Olonne y conduisirent la Marche Funèbre du Crépuscule des Dieux, les Préludes de Parsifal et de Lohengrin. La Société Ste Cécile chanta un De profundis harmonisé et l'Ave Verum de Mozart. Les derniers concerts avaient permis d'applaudir Maurice Dumesnil, et Mme Renée Chemet et d'apprécier parmi les œuvres nouvelles Le Chant de la Destinée de Gabriel Dupont.

Rhené Bâton d'ailleurs se trouvait, aussitôt après, à **Bordeaux** où il donnait la Suite Française de Roger Ducasse et où il accompagnait à Emil Sauer le Concerto en mi bémol de Liszt. Les Bordelais s'enorgueillissent, en outre, d'un orgue magnifique construit dans leur salle Franklin et que Joseph Bonnet vient d'inaugurer avec sa virtuosité supérieure.

A **Nantes,** Cortot et Vincent d'Indy fanatisent les habitués de l'Association des grands Concerts. Ils firent entendre les variations Symphoniques de Franck et la Symphonie sur un thème montagnard.

Gustave Bretet va jusqu'au **Hâvre** donner une exellente exécution de l'Oratorio de Noel avec le concours de Plamondon et d'Albert Schweitzer. Cent cinquante exécutants rivalisent d'ardeur : ils se montrent admirables d'entrain et de précision.

A **Lyon** l'intéressante Société de musique ancienne fondée par M. Arthur Ticier et comprenant Mlle Porte, MM. Amédée et Maurice Reuchsel remporte un gros succès en révélant des pages exquises de Couperin, Roland Marais, Carissimi, Ariosti et Lœillet.

On déplore à **Pau** le malencontreux accident qui immobilise l'excellent chef d'orchestre Brunel mais on fête son remplaçant M. Crocé-Spinelli, directeur du Conservatoire de Toulouse qui continue les bonnes traditions des concerts symphoniques. Et **Bayonne** ne se lasse pas d'applaudir la Société Charles Bordes que Mme Ducourau et M. de Castera conduisent à la victoire et où Mlles Genty, Gontaut et Yribarren se font chaleureusement applaudir dans l'Esther de J. B. Moreau.

Cependant **Avignon** vient de se signaler par une tentative éclatante et couronnée d'un plein succès. Son théâtre vient en effet de créer " Maguelonne et le Roi René ", drame lyrique en trois actes dont les paroles et la musique sont dues à la plume élégante d'Henri de Saussine. Cette œuvre qui toucha profondément l'âme régionaliste de ce public vibrant a été accueillie avec un enthousiasme délirant. L'auteur n'oubliera jamais les ovations qui le remercièrent à la fin de la représentation. Très bien montée avec des chœurs solides, des costumes et des décors somptueux cette partition fraîche et colorée marquera une date dans l'histoire du théâtre méridional. " Encore une, constatait Tartarin avec orgueil, que les gensses-du-Nord n'auront pas ! "

SWIFT.

Belgique [1]

Au dernier concert populaire, nous avons entendu la Symphonie que Paul Gilson composa pour l'Exposition 1910, où elle ne fut pas exécutée, on s'en souvient, en raison de différents matériels. — Comme toutes les œuvres du puissant orchestrateur, la *Symphonie Inaugurale* est d'une richesse somptueuse. Les thèmes en sont empruntés au *Folklore* flamand ; Gilson travaille à la façon des haut-lissiers, tramant en fils de pourpre et d'or d'éclatantes fêtes sonores. Cortège exubérant, joyeux, la vie chante dans ses visions de soleil. Cet art d'opulence, de plénitude et de force nous évoque les Maîtres de la peinture flamande : les Jordaens et les Teniers des kermesses et des festins. Mais il faut le plein air à telles réalisations : l'atmosphère du théâtre convient mal à leur ampleur.

— Au même concert, Mlle Suzanne Godenne a remporté un légitime succès dans des pièces pour piano de Liszt. Elle possède une technique remarquable, au service d'un tempérament puissant, d'une sensibilité très cultivée. Il est rare qu'une femme interprète avec autant de caractère et de compréhension des œuvres de large inspiration et de robuste écriture. Mlle Godenne est certainement l'une de nos meilleures virtuoses ; c'est aussi une artiste, ce qui vaut mieux.

— Le quatrième concert Ysaye fut dirigé par Fritz Steinbach, calme, énergique, et sans pose. L'orchestre manquait un peu d'enthousiasme, et surtout de préparation, (le nombre de répétitions est toujours insuffisant). Au programme, l'ouverture en *ré majeur* de Bach, grave, solennelle, — l'aria, somptueusement religieux. La symphonie n° 3 en mi bémol de Haydn : vieillotte, légère, vivante, à fleur de peau. L'ouverture d'Eléonore de Beethoven fut exécutée de façon banale par l'orchestre. *Gavotte* de Mozart, *Menuet* de Bramhs, ballet *Rosemonde* de Schubert, sont trois petites choses exquises de délicatesse, de fraîcheur et de charme. Enfin, *Mort et Transfiguration* de Strauss, musique impétueuse, violente, éclatante, émouvante, — l'exécution manquait de fougue. Trop de printemps, au dehors, ce dimanche...

[1] Tandis que nos écrivains sont à l'honneur sur les scènes dramatiques — pièces primées aux concours du *Soir* et de la *Grande Harmonie ; les Liens*, l'admirable drame de G. Van Zype, au Parc — quatre œuvres lyriques de musiciens belges triomphent : *Rhena* de Van den Eeden, le ballet *'t Zarka* de Jongen, à la Monnaie ; *Edenia* de Camille Lemonnier et L. Dubois, à l'Opéra flamand d'Anvers ; la *Bacchante* de Delcroix, à Gand. L'événement a trop d'importance pour que nous lui réservions un compte-rendu ordinaire. Nous publierons le mois prochain un article spécialement consacré à ces ouvrages. Et en même temps, nous commencerons une *Enquête* sur le *Théâtre lyrique musical* belge. Au moment où le Gouvernement vient d'instituer une Commission en vue du développement et de l'encouragement de la Littérature dramatique d'expression française, nous pensons qu'il est utile d'attirer l'attention sur le *théâtre musical*. Les musiciens sont dans la même situation — sinon plus précaire — que les littérateurs ; ils ont aussi des titres, des œuvres, de légitimes revendications, un idéal à faire valoir. Nous nous adresserons aux intéressés et publierons leurs avis dans S. I. M.

R. L

— Le récital de piano donné Salle Erard par M. Louis Lavoye, professeur au Conservatoire de Liège, fut un régal. Au programme : des pages de Bach, Beethoven, Franck, Chopin, Debussy, Ravel, de Séverac, Chabrier. M. Lavoye joue en artiste et en poète, de toute son âme, de toute sa ferveur. Il vainc les difficultés pianistiques très simplement, n'ayant qu'un but, l'interprétation du caractère, de la beauté pure, intérieure et subtile des œuvres choisies. Nous l'avons admiré surtout dans *Prélude*, *Aria et Final*, de C. Franck, et les compositions si délicates, fluidiques et lumineuses de Debussy, Ravel, de Séverac. M. Lavoye les ressent, ces musiques chatoyantes et vibrantes, avec une sensibilité bien moderne, bien nôtre.

— Le premier concert de la Société Nationale des Compositeurs belges a trouvé un très grand succès. La Salle de la Grande Harmonie était archi-comble, au point que plus de 150 personnes durent rester debout dans le fond et sur les côtés faute de sièges. Cette affluence, qui témoigna d'un enthousiasme chaleureux à l'égard de nos compositeurs nationaux, est symptômatique d'une attention réconfortante, enfin. Après la littérature, la musique belge réussira-t-elle à détruire les préventions du public jusqu'à ce jour trop insoucieux des manifestations autochtones ? Nous pouvons le croire et nous en réjouir. — A ce concert, MM. C. Hénusse, M. Crickboom, Brosa, Jadot et Lyon exécutèrent avec ensemble un *quintette* (en la mineur) pour piano, deux violons, alto et violoncelle de Jos. Ryelandt. Cette œuvre, purement écrite, est d'inspiration religieuse, et de sentiment délicat. L'*adagio* fait surtout songer à un *offertoire* sereinement phrasé par l'orgue, dans le style consacré. Mais le procédé a vieilli ; l'impression monotone convient sans doute à l'Eglise ; elle ne laissa point de fatiguer un peu l'auditeur des concerts, qui réclame des frissons nouveaux et vivants. — Deux *Paysages* de Paul Gilson suivaient. I. *Lento*. II. *Andante Rubato*. Ces pages nous paraissent dater de l'inspiration des *Préludes*, *Etudes rythmiques*, *Petites suites*. La couleur en est singulièrement impressionnante. Le pianiste Henusse joua ces pièces fort difficiles avec toute la conscience, et la compréhension d'artiste qu'on lui connaît. Il en fit valoir les intentions profondes, le dessin compliqué, l'impression visionnaire, étrange, aggravée d'ombre et d'hallucination. Ces *Paysages* évoquent des décors nocturnes et douloureux, fantastiques et angoissants. L'émotion est intérieure, condensée, poignante. Musicalement ils accusent un caractère de personnalité vigoureuse, et portent la griffe du Maître. Certes, Paul Gilson a donné de vastes fresques, aspects plus puissants, plus décoratifs, plus extérieurs aussi, de son génie ; mais il a peut-être traduit, en ces "petites" œuvres, des moments plus vrais de son âme. — Le *Nocturne* de C. Franck est trop connu, pour que nous y arrêtions. *Automne* et *Charmante rose* d'Edgar Tinel, chantés fort bien par Mme Emma Ringel, sont d'agréables mélodies. *Prélude*, *Fugue* et *Variation* pour harmonium et piano, de C. Franck, dans l'atmosphère de sérénité et de divine harmonie de la *Sonate* pour violon et piano, furent admirablement interprétés par MM^mes^ Tiny Béon — organiste au toucher sensible, délicat, au jeu lié, caressant les nuances — et Renée Crickboom, pianiste bien douée. Cette dernière fut partenaire de son mari, le maître violoniste Mathieu Crickboom dans l'exécution de sa *Sonate* op. 11, œuvre d'inspiration large, franche, où l'unité, la distinction de la forme s'allient avec la sûreté des développements. Cette page est pleine d'intensité, de fougue et de vie. Egalement bien écrite pour les deux instruments, la *Sonate* de M. Crickboom peut s'inscrire, à côté de celles de J. Lekeu, et V. Vreuls, au nombre des meilleures qu'ait produites notre génération musicale wallonne moderne.

Signalons encore — parmi les innombrables séances auxquelles on nous convie en cette période — les matinées du *Cercle artistique* avec MM. Bosquet, Chaumont, Jongen, Jourdain, Morisseaux, Rogister et Dambois. — La *Fête de la Dentelle* où la cantate de M. Ch. Mélant, exécutée en la présence et en l'honneur de S. M. la Reine, trouva un énorme succès — la

troisième séance — d'art si pur — du quatuor Capet — la première séance d'orgue (les maîtres des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles) de J. Jongen. — Sont annoncés : le *quatrième concert classique* avec le concours de Mlle Godenne, les récital Misha Elman, Gladys Mayne, Germaine Lievens, les concerts Sarata, Lazaro Uzielly, Henri Verbrugghen, Scola Musicæ, etc...

BIBLIOGRAPHIE. — *Mathieu Crickboom : Sonate* op. 11 pour violon et piano, éditée chez Schott frères, rue Coudenberg à Bruxelles. — *Lucien Mawet :* Pièce pittoresque pour piano et hautbois, curieuse et intéressante, quoique d'une écriture jeune, annonçant déjà (en 1895) les qualités de finesse et d'originalité du délicieux mélodiste. — *Joseph Lefebure :* sonates op. 12. et 14. pour violon et piano, non dénuées de qualités sérieuses, de mouvement, de caractère. — *Charles Mélant :* Adaptation mélodique sur un émouvant — encore que très " hugotien " — poème de Jean de Bère, des plus réussies du fécond musicien.

R. L.

ANVERS. — *Exécution de la Matthaüs-Passion.* — A l'occasion de son dixième aniversaire, la Société des Concerts de Musique Sacrée exécutera le 24 mars prochain, à 2 1/2 heures de relevée, en la grande salle de l'Harmonie, la Matthaüs-Passion de Bach. Sont engagés comme solistes : Mmes Cahnbley-Hinken et Philippi, Mrs P. Schmedes et Van Oort. La version du temps de Bach sera entièrement conservée. Les récitatifs de l'évangéliste seront accompagnés au clavecin. M. Ontrop, l'âme des superbes exécutions qui valent à la société son grand renom artistique, dirigera un double chœur de plus de 300 chanteurs. Tout fait prévoir une affluence aussi considérable que celle enregistrée en décembre dernier, à l'exécution triomphale de Franciscus de Tinel.

LIÉGE. — M. Jules Debefve, qui a fait connaître à Liège le compositeur finlandais Jean Sibelius, continua cette campagne de vulgarisation artistique en chargeant le superbe violoniste von Vecsey d'exécuter son concerto op. 47 en *re.* Le succès fut grand pour l'instrumentiste, en possession d'une technique merveilleuse et restant très musicien malgré sa virtuosité. Il a joué en maître cette œuvre âpre, constamment mineure, aux couleurs foncées, où la saveur d'un exotisme nordique, d'un chant populaire profond et impressionnant, dramatique souvent, impose sa liberté rhapsodique à la forme concertante traditionnelle. La belle symphonie de Goetz fut aussi applaudie à ce concert, où l'on fit moins d'accueil au banal *Divertissement russe* de Rabaud, tandis que *Aux Etoiles* de Duparc charma par sa forme de rêverie, en sourdine, vague, prenante parfois et toujours euphonique.

Les œuvres de M. Victor Buffin, exécutées à l'Œuvre des Artistes par M. Emile Chaumont, violoniste, sa sœur Thérèse, pianiste, et Mlle Rollet, cantatrice, avaient attiré un nombreux public, très admiratif. Les mélodies sont souvent un peu courtes et finissent trop brusquement, en surprise ; certaines d'entre elles sont pourtant d'un caractère fort distingué, doué d'une rare fraîcheur, telle *Au long des sables clairs* ou bien sont extrêmement vocales, comme *Parfois lorsque tout dort.* Le poème pour violon et piano, d'une belle simplicité, très sincère, distingué et charmeur, m'a paru supérieur à la Sonate, dans laquelle on désirerait une construction plus solide.

Le quatuor Charlier s'est distingué dans l'exécution de trois œuvres modernes bien différentes : de Karl Oberstadt, de Heinrich Zöllner et de Waldeman Pahnke. La première est jolie et un peu banale, la dernière, finement ouvrée et travaillée dans l'esprit des français actuels. Quant au quatuor à programme op. 91. de Zöllner, il est de proportions imposantes

et force l'admiration. C'est une œuvre dont la forme vaut le fond et qui peut être classée parmi les meilleures de la production des vingt-cinq dernières années.

Citons encore, aux concerts Dumont-Lamarche, la séance donnée par le *Decem* de Paris, qui eut grand succès, puis le récital du pianiste Louis Closson, liégeois, élève de Busoni et que sa technique éblouissante classe dans les tout premiers rangs des instrumentistes.

Le deuxième concert de la *Société Bach* a fait entendre deux œuvres inconnues ici : la cantate *Non sà che sia dolore* et le *Défi de Phébus et de Pan ;* je ne peux m'étendre sur l'intérêt et le succès qu'elles suscitèrent, étant chef d'orchestre de cette société.

Dr Dwelshauwers.

Etranger

LA FLUTE ENCHANTÉE A CAMBRIDGE

C'est à Cambridge qu'il nous faut aller pour entendre la *Flûte Enchantée* puisqu'il est admis que les difficultés vocales de cet opéra empêchent les directeurs d'inscrire à leurs programmes une œuvre qui devrait être au répertoire de tout opéra. Nous avons eu la preuve à Cambridge que la *Flûte Enchantée* peut être représentée sur un petit théâtre, sans aucun luxe de mise en scène, et chantée par des artistes ordinaires — de la façon la plus satisfaisante du monde.

Le grand succès de ces représentations fut pour Mozart, pour Mr Edward Dent qui prépara du livret une traduction exacte, charmante, naïve et absurde et qui sut conserver les plaisanteries comme l'accent tonique de l'original, et pour Mr Clive Carey, chanteur exquis, Papageno amusant et metteur en scène habile. Mr J. S. Wilson, Mrs Fletcher et Miss Hopper se partagèrent le reste des applaudissements.

Mais la mise en scène mérite une mention spéciale. Etant données les dimensions exiguës de la scène, il ne fallait pas songer à réaliser la féerie qu'est la *Flûte Enchantée*. Les organisateurs décidèrent d'avoir un seul décor, noble et simple : un temple élevé à mi-hauteur de la scène sur une terrasse. Les marches conduisant aux portes permirent des processions impressionnantes et d'heureux groupements de foule ; et une porte basse par où pénétrèrent Tamino et Pamina suggéra les horreurs d'invisibles épreuves. Un rideau cachant entièrement le décor servit en outre à donner de temps à autre l'illusion de jardins, de chambres, de palais ; en somme une interprétation scénique d'une simplicité voulue tout à fait remarquable, d'une atmosphère étonnante évitant les détails toujours ridicules de décors peints, les effets grossiers et ne trompant personne, d'une mise en scène soi-disant luxueuse, laissant à l'imagination des spectateurs le soin de compléter le paysage, une impression en somme, plutôt qu'un cadre, la *Flûte Enchantée* dans un décor qu'on aurait dit de Ballet Russe.

Ces représentations, le soin avec lequel elles avaient été préparées, l'enthousiasme des chanteurs et des spectateurs, le souci artistique se manifestant jusque dans les plus petits détails du programme, la traduction de Mr E. Dent, — mériteraient un long compte-rendu. Réjouissons-nous donc du beau succès de la *Flûte Enchantée* à Cambridge et ne craignons pas de dire que ce fut là un événement de la plus haute importance artistique — dont d'ailleurs tous les journaux de Londres s'émurent à juste titre.

* * *

Mr. OLIVE CAREY

UN ESCLAVE

UN PRÊTRE

Mr. E. DENT, DIRIGEANT LES CHŒURS DANS LA COULISSE

Croquis de M. X. M. Boulestin

UNE REPRÉSENTATION DE LA FLUTE ENCHANTÉE A CAMBRIDGE

Non content de donner ses soins à la traduction de la *Flûte Enchantée*, Mr Dent — qui prépare actuellement sur Mozart un ouvrage qui aura l'étendue et certainement la valeur du *Scarlatti* que nous devons déjà à ce musicographe distingué — vient de faire paraître une brochure explicative des plus intéressantes contenant outre des détails historiques et anecdotiques curieux, une revue des changements que subit le livret au cours des représentations depuis l'époque de Schikaneder jusqu'à nos jours, et des diverses interprétations de l'œuvre de Mozart.

" Considérer le livret, superficiellement, tel qu'il est en tant que livret, c'est justifier les critiques absurdes auxquelles a donné naissance cette œuvre. D'autre part, une explication historique ne nous satisfait guère : ni Maria-Thérésa ni Joseph II ne nous intéressent aujourd'hui non plus que les intrigues et les discussions des Jésuites et des Francs-Maçons. Il nous faut arriver à une interprétation fondamentale, essentielle et qui explique l'éternelle valeur et la vitalité de cette œuvre, au risque de négliger certains détails qui eurent jadis leur importance... Tamino et Pamina sont des personnages idéals qui vivent leur vie dans l'espace de quelques mesures de musique, symbolisant nos luttes, nos espérances et nos victoires... Les épreuves qu'ils subissent les mûrissent et les rendent plus dignes l'un de l'autre... C'est ce développement psychologique des caractères qui fait de la *Flûte Enchantée* une œuvre à part et d'une valeur plus grande, comparable aux drames lyriques Wagnériens ; quoiqu'elle commence comme un opéra ordinaire, elle prend une allure nouvelle; là nous n'avons ni scènes d'amour, ni trahisons ; aucune de ces passions chères aux héros d'opéras habituels ; Tamino et Pamina, personnages à la fois symboliques et réels, se développent d'une façon logique et inévitable, acceptant leur mutuel amour comme un fait certain et accompli : ils sont si sincères, si exempts de coquetteries et de jalousies qu'il leur est pour ainsi dire impossible d'avoir une " scène d'amour " à la façon traditionnelle... "

On voit par ces quelques citations quelle sera la conclusion à laquelle arrivera Mr E. Dent au sujet de la *Flûte Enchantée*. On trouvera aussi dans cette brochure des théories nouvelles, une documentation remarquable, des citations nombreuses et des rapprochements ingénieux entre les différentes œuvres de Mozart jugées à l'aide de sa sensibilité, de ses convictions religieuses et de l'étude des conditions sociales au milieu desquelles il vécut — en somme une critique des plus intéressantes et à laquelle ces quelques lignes rendent fort mal justice ainsi d'ailleurs qu'aux représentations de la *Flûte Enchantée* à Cambridge.

X. M. Boulestin.

BARCELONE. — *Théâtre du Liceo : Titayna.* Opéra en un acte et deux tableaux. Poème d'Angel Guimerà, musique d'Eurie Morera. Représentée pour la première fois, à Barcelone, la nuit du 17 janvier 1912.

Il est évident que Morera n'a pas prétendu faire, avec *Titayna*, une œuvre transcendante. L'idée qu'il s'est formée, en l'écrivant, a été plutôt, il nous semble, de faire, tout bonnement, une production très simple, très claire et volontiers *nationale*. Sa première erreur a été donc, sans doute (et l'on nous permettra, il faut le croire, que nous nous exprimions en toute franchise), de la donner au Liceo. Dans ce cadre très vaste — trop vaste, — de notre grand théâtre, l'œuvre a paru déplacée. Telle qu'on l'avait annoncée, on s'attendait à entendre quelque chose d'importance — une œuvre ferme, riche, de longue haleine, — et l'on s'apprêtait, mais oui, à bien applaudir et à s'incliner même, très bas, devant l'œuvre nouvelle. Mais voici qu'on s'est trouvé, tout à coup, non sans surprise, devant une... oserai-je le dire, devant une sorte d'œuvrette... Un sonnet, nous le savons, peut bien valoir un long poème... Tel n'est pas le cas. Il est évident, néanmoins, que dans un autre milieu et annoncée comme elle aurait dû l'être, non pas comme un opéra ou comme un drame musical — car elle a été annoncée sous ces

deux formes, — mais, plutôt, comme une *Zarzuela grande* — et si elle ne l'est pas elle pourrait facilement le devenir, — il est évident, disons-nous, que dans ce cas elle eût été mieux reçue... C'est sous cet aspect qu'il faut la juger.

F. Llinrat.

MONTE-CARLO. — Le théâtre de Monte-Carlo vient de reprendre avec le plus grand succès le *Barbier de Séville* de Rossini. Cette œuvre qui semblait tombée dans l'oubli a reçu du public un accueil enthousiaste. Il est vrai que M. Gunsbourg avait su assurer à cette reprise une distribution hors ligne et telle qu'aucun théâtre européen ne saurait en donner de meilleure. Il faut citer tout d'abord Chaliapine (Basile) et Tita Ruffo (Figaro) ; puis MM. Chalmin et Polverai. Mme de Hidalgo est une Rosine pleine de jeunesse, de charme et qui vocalise à merveille ; Mme Mary Gérard sait donner au rôle trop souvent sacrifié de Berta l'importance qu'il mérite. On ne saurait donc s'étonner que la partition de Rossini ait retrouvé sa séduction et son charme d'autrefois. Cette soirée fut une vraie soirée d'enthousiasme.

Stanislas Rzewuski.

NOTE. — L'abondance des matières nous force à remettre au plus prochain numéro l'insertion des correspondances d'Allemagne, de Russie et d'Amérique.

Piano ou clavecin ?

Nous recevons de notre collègue Mme Wanda Landowska, qui en ce moment révèle Purcell et Couperin aux Kirghizes des steppes russes la lettre qui suit. Elle répond à l'article publié par notre autre collègue M. Joachim Nin dans notre numéro de décembre.

Mon ami Joachim Nin a choisi un mauvais moment pour des discussions : je suis en voyage et surchargée de travail. D'ailleurs tous ses arguments ont été déjà servis par M. Buchmeyer et répétés par le Dr Carl Nef dans cette fameuse polémique qui a duré plus de quatre ans. Que mon ami Joachim Nin veuille donc bien se mettre au courant et, qui sait, peut-être nous apportera-t-il des raisons nouvelles.

Quant au tournoi d'Eisenach cette idée est due au désir très légitime des prof. Kretzschmar, Seiffert, Schneider, Heuss et autres musicographes et des membres de la Bachgesellschaft. Voyant la polémique épuisée au point de vue théorique, ils voulaient se rendre compte de l'effet, que produirait sur le public le même morceau exécuté successivement sur les deux instruments. De tels expériences ne peuvent qu'intéresser tout musicien sérieux.

Joachim Nin trouve ce premier essai insuffisant parce que " l'on s'est contenté de baser " un jugement, que l'on prétend définitif, sur l'exécution de deux œuvres de Bach, alors qu'il " en eût fallu douze au minimum autant, de Couperin, quelques-unes de Rameau, de Haendel et " six au moins de Scarlatti. " La dose lui paraît donc insuffisante. Qu'il la triple ou centuple à volonté.

Toujours à la disposición d'ousted.

Wanda Landowska.

S. I. M.

MERCURE MUSICAL ET REVUE MUSICALE

Revue fondée par la

Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

DANS CE NUMÉRO :

C. Saint-Säens	*Souvenirs d'enfance.*	1
Isadora Duncan	*Idées sur la danse.*	8
G. Sizes	*Les étapes d'une découverte acoustique*	12
H. Prunières	*Les Lettres de Lully*	19
E. Wellesz	*Schönberg et la jeune école viennoise*	21
Schönberg	*Quatuor à cordes (3me partie)*	27
R. Rolland	*Les Concerts symphoniques populaires*	39
	Les Livres — La Société Internationale de Musique.	45

LE MOIS

Reynaldo Hahn	*Concerts Colonne*	47
L. de la Laurencie	" "	48
Maurice Ravel	*Concerts Lamoureux*	50
J. Laporte	*Sociéié des Concerts*	52
G. K.	*Concerts divers*	53
A. Marty	*La Société Bach*	57
X.	*Les Amis de la Musique*	62
H. Prunières	*Il faut sauver l'école Niedermeyer*	64
Swift	*La Province*	66
René Lyr	*Belgique*	67
Nos Correspondants	*Etranger*	70

Directeur : J. ECORCHEVILLE

Secrétaire de la Rédaction :
CH. LEGRAND
22, rue St. Augustin, PARIS.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR
Boitsfort-Bruxelles.

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent
le mercredi et le samedi de 4 à 7 heures.
et M. Vuillermoz le Vendredi de 4 à 6 heures.

CONCERTS ITALIENS DE MUSIQUE ANCIENNE

LA LIBERA ESTETICA

Fondateurs : { **Mme IDA ISORI, cantatrice florentine**
Mr PAOLO LITTA, pianiste-compositeur

COMITÉ DE PATRONAGE

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

SA MAJESTÉ LA REINE MÈRE, LA REINE MARGUERITE D'ITALIE

COMITÉ DE PRÉSIDENCE :

S. Exc. Madame l'Ambassadrice d'Italie, Donna Bice Tittoni à Paris.
S. Exc. Mme la Pcesse Ruspoli di Poggio Suasa Talleyrand Périgord à Paris.
Madame la Princesse Strozzi-Corsini à Florence.
Madame la Comtesse Beatrice Pandolfini-Corsini à Florence.
Madame la marquise E. de Montagliari à Paris.
Mademoiselle Elena Vacaresco, femme de lettres, auteur dramatique à Paris.
S. Exc. Le Prince Ruspoli di Poggio Suasa à Paris.
Le duc Melzi d'Eril, duc de Lodi.
Le Comte Brunetta d'Usseaux.
Le Commandeur Trezza di Musella.

MEMBRES HONORAIRES :

M. Gabriele d'Annunzio, homme de lettres, auteur dramatique à Florence
M. W. Bopp, Directeur de l'Académie Imp. et Roy. de Musique à Vienne.
M. Alfred Bruneau, compositeur de musique à Paris.
M. Carolus-Duran, Direct. de l'Acad. de France à Rome et membre de l'Institut.
M. Claude Debussy, compositeur de musique à Paris.
M. Louis Diémer, Prof. au Cons. Nat. de musique à Paris.
M. Vincent d'Indy, compos. de musique, Direct. de la Schola Cantorum à Paris.
M. I. Massenet, compositeur de musique, membre de l'Institut.
M. E. Mathieu, compos. de musique, Direct. du Cons. Royal de Mus. à Gand.
M. A. Messager, compos. de musique, Direct. de l'Acad. Nat. de musique à Paris.
M. E. Parent, professeur à la Schola Cantorum de Paris.
M. Dr Max Reger, compositeur de musique et Directeur M. à Leipzig.
M. Dr Richard Straüss, compositeur de musique, Generalmüsik director à Berlin.
M. St Saëns, compositeur de musique, membre de l'Institut à Paris.
M. E. Tinel, compos. de musique, Direct. du Cons. Roy. de musique à Bruxelles.
M. P. Vidal, compositeur de musique et chef d'orchestre à l'Opéra de Paris.
M. Eugéne Ysaye, virtuose, compositeur de Musique et Directeur des concerts Ysaye à Bruxelles.

SIÈGE SOCIAL : — 3, Via Michele di Lando, — FLORENCE