

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



LA BIBLIOTHÈQUE DE BERLIN, par C. Saint-Saëns. ♪ LE CAS RUST, par E. Neufeldt. ♪
LES EX-LIBRIS DES MUSICIENS, par Henry-André. ♪ LES LIVRES.

LE MOIS, par

♪ CLAUDE DEBUSSY ♪ PIERRE de BRÉVILLE ♪
♪ EMILE VUILLERMOZ ♪

LOUIS LALOY ♪ MONTORIOL-TARRÈS ♪ RENÉ LYR ♪ STEIN ♪ P. MORITA ♪ SWIFT

Le numéro:

PARIS, 29, rue La Boétie

UN AN

France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

Téléphone Wagram : 98-12

France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

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, Directeur
des Musées Nationaux.*

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR : S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

BUREAU

PRÉSIDENT

M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*

M. LOUIS BARTHOU, *Député, Président du
Conseil, Ministre de l'Instruction Publique
et des Beaux-Arts.*

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil
d'Administration du Comptoir National
d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.

M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général hono-
raire au ministère des finances.*

M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, Ministre
du Travail.*

M. GUSTAVE BRET.

M^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.

M. FERNAND HALPHEN.

M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M^{me} DANIEL HERRMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.

M^{me} GEORGES KINEN.

M. J. PASQUIER.

M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.

M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.

M. A. PRÈGRE.

M^{me} THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND.

M. JACQUES ROUCHÉ.

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.

A nos Abonnés

Depuis six mois, nos lecteurs sont accoutumés à trouver un avis au début de chaque numéro de la Revue.

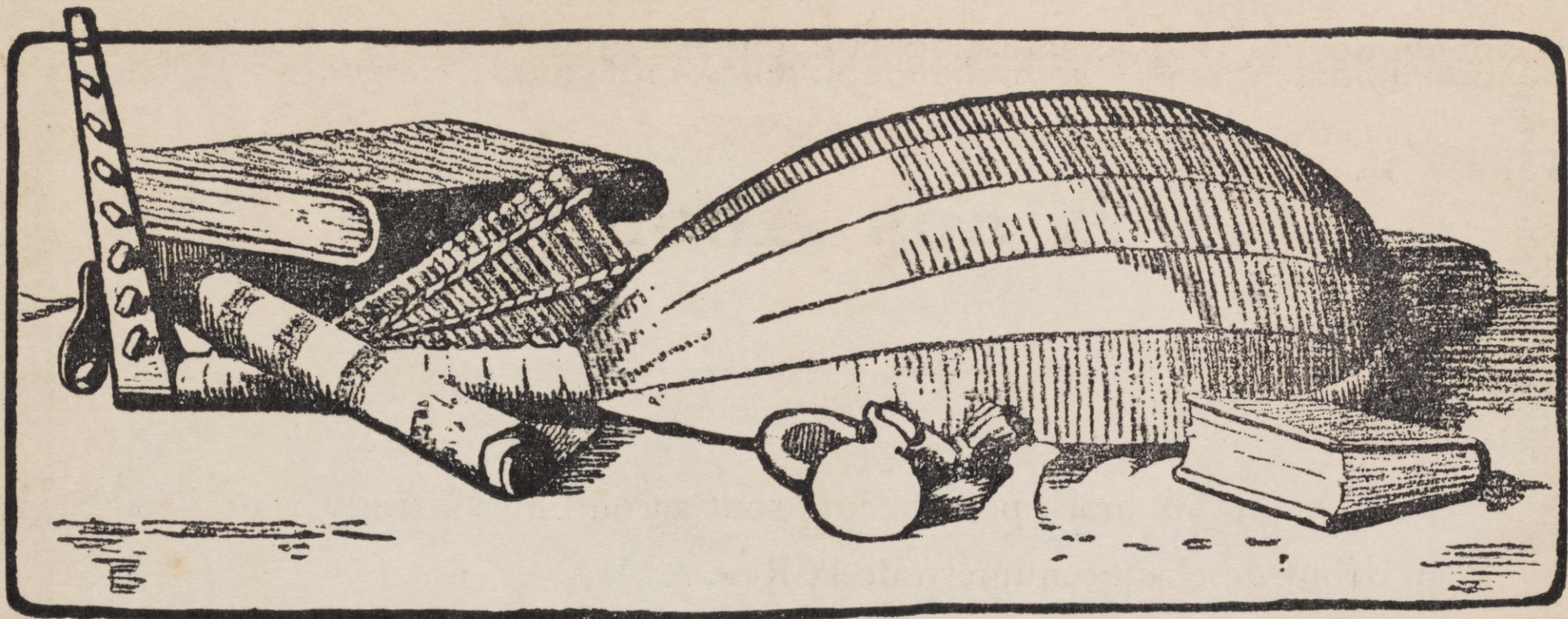
Cette fois encore, nous avons le plaisir de leur annoncer une heureuse nouvelle.

Pour satisfaire aux exigences chaque jour croissantes de l'actualité musicale et répondre aux vœux de nombreux lecteurs soucieux d'en suivre de plus près les manifestations, S.I.M. publiera, le 15 de chaque mois, pendant la saison, un supplément spécialement consacré à l'Actualité et à l'Information.

Ce supplément, qui paraîtra pour la première fois le 15 Décembre, sera servi gratuitement à tout abonné de France ou de Belgique.

Le numéro habituel du 1^{er}, ne sera pas modifié par cette disposition nouvelle. Non seulement il conservera toute son importance, mais nous augmenterons le nombre de ses pages et de ses illustrations toutes les fois que les circonstances l'exigeront. Le fascicule supplémentaire, permettant à nos lecteurs de demeurer de quinzaine en quinzaine en contact avec la vie musicale si active de notre temps, doit être considéré comme un premier pas vers la bi-mensualité définitive, légitime ambition à laquelle les bienveillants encouragements de nos lecteurs ne nous permettront pas de résister bien longtemps.

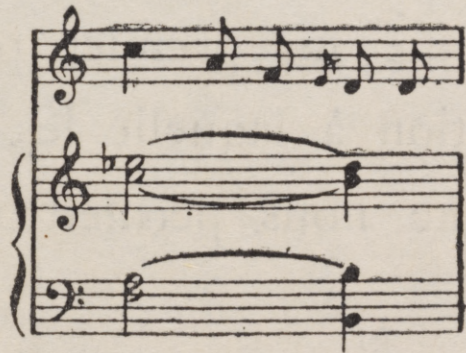
S. I. M.



LES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE BERLIN

Récemment installée dans un palais construit pour elle sur la fameuse promenade “ Unter den Linden, ” la Bibliothèque Royale de Berlin est riche en manuscrits des grands musiciens du passé : Ils sont renfermés dans une grande armoire de fer, ouverte à bon escient et refermée aussitôt. A Berlin pour quelques jours, je ne pouvais manquer l'occasion de consulter ces précieux documents et d'élucider certaines questions qui me préoccupaient depuis longtemps. Voici le résultat de mes recherches.

Lorsque Carvalho, dans son théâtre lyrique, ressuscita pour les Parisiens la merveilleuse partition des *Noces de Figaro*, on crut faire merveille et restaurer une intention de l'auteur en lui infligeant une appoggiature affreuse, dure, à la fin du récitatif qui précède l'air de Suzanne au dernier acte. On s'était basé sur je ne sais quelle édition dans laquelle cette appoggiature est formulée ainsi :



Quand on a beaucoup pratiqué les œuvres de Mozart, on sait qu'il usait à l'extrême des “ accidents ” dits “ de précaution ”. C'eut été le cas où jamais de se servir de ce procédé, et ce *mi naturel*, si désagréable à l'oreille, ne me paraissait pas authentique.

Avant Mozart, la *fausse relation* était sévèrement interdite ; il lui était réservé de montrer que dans bien des cas elle peut être une source de beauté. Mozart en a trouvé beaucoup d'excellentes, dont la plus extraordinaire est peut-être celle qui se trouve dans une sonate pour piano :



l'effet en est si délicieux qu'on n'en remarque pas l'étrangeté.

Celle des *Noces de Figaro* ne se contente pas de ne pas être délicieuse : elle est atroce. Et cependant, depuis les représentations célèbres du Théâtre Lyrique, on n'exécute plus ce récitatif autrement.

Le manuscrit de Mozart permet de rétablir la vérité. On y lit textuellement ceci :

Violini I. II.	
Viola	
Suzanna	
Bassi	

Les apoggiatures sont sous-entendues, suivant la mode italienne du temps. La mesure se trouvant transitoirement en *Si b*, l'appoggiature doit être un *Mi b*, comme l'oreille l'indique, sauf indication contraire qui n'existe pas.

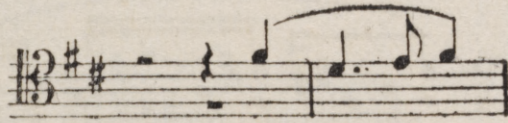
* * *

Un des plus précieux bijoux de la collection des manuscrits est celui de la 9^{me} symphonie de Beethoven. On ne saurait croire le nombre de grattages, de surcharges qu'on y rencontre. Là également, les indications précieuses ne font pas défaut.

On sait l'effet merveilleux de ce basson suspendu entre ciel et terre, dans le développement instrumental qui précède, au commencement de la dernière partie, l'entrée des voix. Depuis quelque temps cet effet a disparu ; le second basson intervient pour doubler les contrebasses, et lorsque

les deux bassons se rencontrent à la tierce, il en résulte une lourdeur qui n'a rien d'esthétique. A ce sujet, que dit le manuscrit ?

Il porte une note au crayon noir. *Fagotto Secondo col Basso*. Mais ce n'était pas l'idée première de l'auteur, car il avait écrit :



indiquant ainsi clairement que le second basson devait se taire.

Beethoven, comme on sait, entendait mal. Peut-être aussi l'orchestre qui exécuta pour la première fois l'illustre symphonie n'était-il pas aussi riche en contrebasses que nos grands orchestres modernes. Quoi-qu'il en soit, Beethoven aura trouvé que les contrebasses, qui sont privées dans ce passage du concours des violoncelles, ne soutenaient pas suffisamment l'ensemble ; il leur adjoignit le second basson. Avec nos orchestres actuels où les contrebasses sont en nombre il est inutile de recourir à cet expédient.

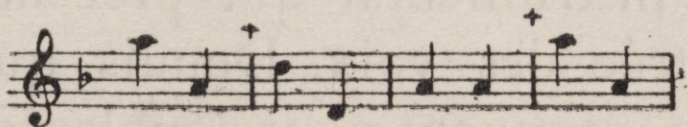
Une autre question, très-importante, est celle du mouvement dans lequel doit-être exécuté le *Majeur* du Scherzo.

Les partitions usuelles portent le même numéro du métronome pour la blanche pointée du $3/4$ et pour la blanche du *C barré*. J'avais cru bien faire, lorsque j'eus l'honneur de diriger la 9^{me} symphonie à l'Opéra, en me conformant à cette indication. Elle n'a aucune authenticité : ni le manuscrit, ni la 1^{ère} édition de la symphonie ne portent d'indication métronomique.

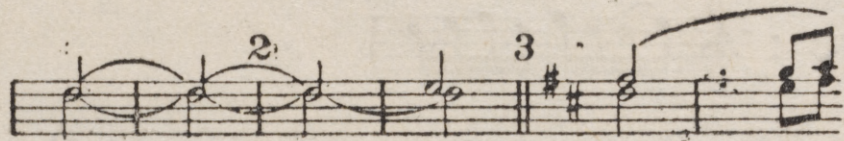
Après un *stringendo*, on trouve le *presto C barré*. L'auteur l'avait écrit d'abord en $2/4$ de cette manière



et tout le majeur se continuait ainsi, de façon fort incommode pour le chef d'orchestre. L'auteur a gratté le $2/4$ et l'a remplacé par *C barré* ; il a gratté les barres de mesure marquées +



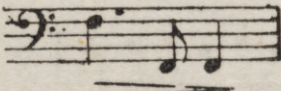
et marqué sur les mesures suivantes les chiffres



laissant le reste en l'état. Rien n'indique un changement de mouvement, un retour à celui du $3/4$; le mouvement *presto* doit-être maintenu.

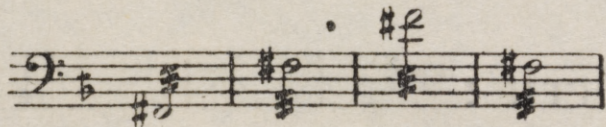
Mais il faut faire attention que la dernière partie du Final est un *prestissimo* et que ce *presto* ne doit pas lui être assimilé. Sa *blanche* est plus rapide que la *blanche pointée* de $3/4$, mais ce n'est pas la rapidité extrême du *presto* de nos jours ; tout ce fragment doit avoir un caractère agreste et nullement précipité. J'en dirai autant de l'*allegro non tanto* (l'indication est textuelle sur le manuscrit) qui précède le redoutable quatuor vocal du Final ; on en fait presque l'équivalent du *prestissimo*, alors qu'il doit faire contraste, par sa joie calme, avec la joie délirante, dionysiaque de la conclusion.


A noter aussi le *solo* de timbales du Scherzo, marqué *forte*, et que l'on a pris l'habitude de frapper *fortissimo*, l'auteur a marqué *f* mais

avec cette indication 

répétée chaque fois, montrant une intention de *diminuenao* sur les dernières notes. Cette indication n'a pas été respectée dans l'édition originale, et elle est devenue partout un simple accent sur la première note. D'ordinaire, on frappe les trois notes *tutta forza* ; cela fait, au lieu d'un simple contraste avec le reste, un disparate choquant qui n'était certainement pas dans l'intention de l'auteur.

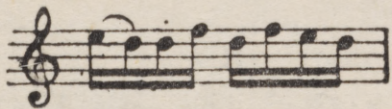
J'ai dit les nombreuses corrections faites par Beethoven sur son propre manuscrit ; il en est de fort curieuses ; c'est ainsi qu'à la rentrée du thème *ff*, dans la 1^{re} partie, au lieu du *trémolo* des basses



Beethoven avec écrit d'abord : 

Un passage très intéressant par les grattages et les surcharges qui s'y

trouvent est celui où les instruments en bois se livrent à un amusant badinage sur la figure :

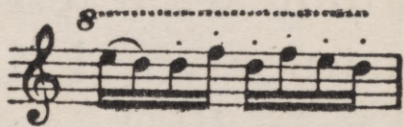


Cette figure se répétait sans modification, quand l'auteur, par un scrupule bizarre, voulut éviter la rencontre de la même note dans la figure des "bois" avec une note des instruments à cordes qui persistent dans leur

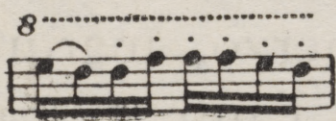
marche implacable :



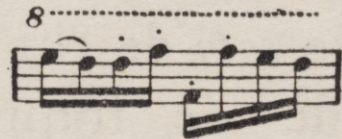
On voit alors que l'auteur après avoir écrit pour la flûte



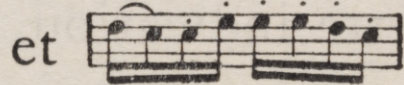
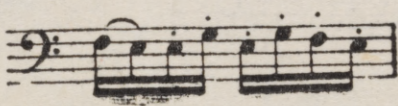
a noté ensuite



et enfin



Le basson après avoir hésité entre



est revenu à sa première version. De pareilles hésitations ont amené les autres instruments à la forme adoptée en dernier lieu.

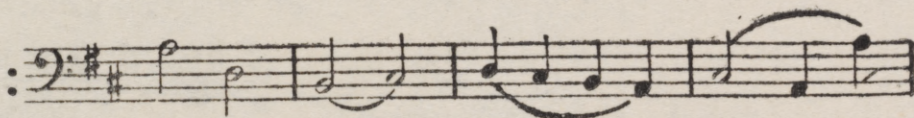
Mais n'est-il pas déconcertant de constater que le beau mouvement

de basse



n'a pas été trouvé du premier coup ?

Beethoven avait d'abord écrit :



* * *

Il y a quelque temps déjà que j'ai signalé deux fautes graves qui s'obstinent à ne pas disparaître, dans le Concerto en Mi \flat de Beethoven.

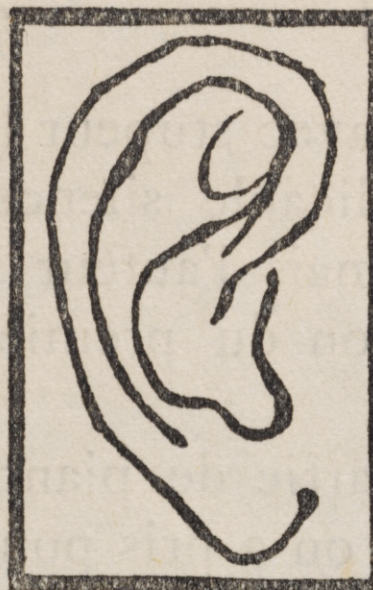
Dans un des *tutti* du premier mouvement, on voit avec stupeur la seconde clarinette compter des poses, gardant un inexplicable silence. La première figure seule, il est vrai, sur le manuscrit ; mais l'auteur a clairement indiqué que la seconde doit jouer à l'unisson du premier basson.

Sur la dernière note qui précède le final, dans la partie de piano, on a placé un point d'orgue. C'est une erreur grossière ; on a pris pour un point d'orgue un petit trait de plume curviligne qui n'est autre que l'indication de la tenue des cors qui accompagnent le piano.

Ces deux fautes persistent depuis un siècle ; il est à craindre qu'elles ne soient jamais corrigées.

C. SAINT-SAËNS





LE CAS RUST

———— RÉPONSE ————

A M. VINCENT D'INDY



Dans son deuxième cahier de décembre dernier, la revue berlinoise *Die Musik*, a fait paraître un article intitulé “*Le cas Rust*” : j’y soutenais que des sonates, de piano et de violon, publiées par le Professeur Guillaume Rust, comme œuvres de son grand-père, Frédéric W. Rust, maître de chapelle à la cour de Dessau (1739-1796), n’étaient point des originaux, mais des arrangements, et de très libres arrangements.

Cet article provoqua, dans la *Revue Musicale S. I. M.* du 15 avril 1913, une singulière réponse, signée de M. Vincent d’Indy, le compositeur parisien bien connu, musicien et musicologue. M. d’Indy affirmait que je m’étais avancé à la légère et sans preuves, comme un esprit peu au courant des choses de la musique. Je me voyais traité de *joyeux fumiste*, et mis au rang des gens insensibles à tout ce qui fait la valeur d’une œuvre musicale. Pour le cas où cette classification n’eût pas été de mon goût, M. d’Indy avait l’amabilité de me laisser une échappatoire, à savoir : que j’aurais très bien pu ne pas connaître un mot de ce dont je parlais.

Je me vois donc obligé de déclarer ici, tout net, que je compte M. d’Indy au nombre des gens, qui se permettent de porter les plus graves accusations avec la plus incroyable des légèretés. Et, moi aussi, je laisse le choix à M. d’Indy : ou bien, il n’a pas lu mon article — ou bien, le sien prouve une évidente mauvaise foi. Insouciance coupable ou intention calomniatrice, c’est l’un ou l’autre. M. d’Indy optera.

Il ne me sera pas difficile de faire la preuve de ce que j’ai avancé, d’autant que je l’ai déjà faite. Mais voyons d’abord de plus près les armes dont M. d’Indy veut user contre moi.

Les raisons invoquées — s’il est permis de donner ce nom aux griefs de mon adversaire — sont au nombre de deux.

En premier lieu, M. d’Indy, pris d’un accès de sensibilité bien

déplacée pour celui qu'il nomme " *le pauvre docteur Wilhelm* ", me reproche d'avoir malmené Rust junior, ni plus ni moins coupable à ses yeux qu'une infinité d'autres arrangeurs du même genre. Comme si j'étais obligé de traiter de tous les faux, passés et présents, commis dans le domaine de l'érudition musicale, le jour où il me plaisait de parler de Guillaume Rust !

Secondo, M. d'Indy me taxe de faiblesse d'esprit musical, parce que j'aurais déclaré sans valeur les œuvres originales de Rust l'ancêtre — ce qui ne m'est jamais venu à l'esprit ; mon article en fait foi.

Et c'est tout ! C'est toute l'argumentation par laquelle M. d'Indy tente de jeter le discrédit sur la réputation d'un écrivain ! Que faut-il répondre ?

* * *

Faut-il montrer d'abord combien M. d'Indy est mal inspiré en mêlant au débat les auteurs de certaines rééditions musicales du XIX^e siècle allemand ? Soit Bulow et les sonates de Scarlatti ou de Ph. E. Bach ; soit Liszt et la *Wanderer-Phantasie* ; soit Robert Franz, Czerny, voire même Griepenkerl et les œuvres de Bach ; soit Mottl et son instrumentation de Gluck ; soit, enfin, les rééditeurs de la littérature de violon, depuis Ferdinand David jusqu'à Kreisler ? Loin de moi l'idée de justifier et de prendre à mon compte les vues personnelles de chacun de ces Messieurs ! J'ai plaisir, au contraire, à proclamer bien haut que je suis l'ennemi de toute édition anti-critique et anti-scientifique, et cela, avec beaucoup plus de discernement sans doute que ne saurait le faire M. d'Indy, si j'en juge par la présente contestation. Mais... (et sans répéter encore que j'avais le droit de ne pas aborder un pareil sujet), j'ai hâte de remarquer combien tous ces exemples diffèrent du cas Rust, dont il est ici question. Presque partout, il s'agit là d'œuvres connues par ailleurs, et dont il était facile de confronter l'original avec l'arrangement. Des sonates de Frédéric Rust avons-nous, je le demande, connu autre chose que les éditions du Dr. Guillaume ?

Il y a plus encore. Je ne me suis pas donné la peine de parcourir toutes les éditions incriminées par M. d'Indy ; cependant on admettra bien, qu'en général, elles ne dissimulent pas au lecteur le rôle et l'intervention de l'arrangeur. Liszt appelle son édition de la grande Fantaisie

de Schubert *Arrangement symphonique*. Bulow désigne très explicitement sa publication de Scarlatti, par un titre que M. d'Indy qualifie tout bonnement de "titre menteur", et qui n'est menteur que dans la citation tronquée qu'en donne M. d'Indy. Bulow écrit non pas "Sonates de Scarlatti", mais "18 Sonates choisies de D. Scarlatti, groupées en forme de suites, et soumises à une révision critique (*kritisch bearbeitet!*)", et le point de vue de cette révision est expliqué par une préface en bonne forme. Quant à l'inoffensif Czerny, qui pourvut le *Clavecin bien tempéré* de nuances et de signes d'exécution, peut-on l'assimiler sans rire à un arrangeur de la taille de G. Rust? Nous tombons là dans le grotesque.

Par contre, si l'intransigeance d'un censeur voulait jamais s'exercer sur un exemple irréfutable, elle ne trouverait jamais de plus beau champ de démonstration que celui du "pauvre docteur". Ici, pas un mot sur les titres, pas une indication; l'œuvre porte invariablement "Composé par F. W. Rust, publié par W. Rust"; elle sort vierge de la plume du vieux maître. Et, préfaces, notes et renvois, tout semble fait à souhait pour tromper le lecteur bienveillant.

Ainsi la simple sonate en mi mineur, prend le nom de *Sonata Italiana* dans l'édition. Savez-vous pourquoi? Parce que tout à coup apparaît dans son premier morceau un thème de quatre mesures, qui évoque le souvenir d'une sonate de Corelli, où semblable idée se trouve présentée vers la fin du XVII^e siècle. Et le docteur prend aussitôt la plume pour préciser :

"En 1765 et 1766 le maître eut la bonne fortune d'accompagner son prince en Italie... Le voilà qui revoit cet heureux moment et qui, sans s'arrêter aux beautés de la route, gagne la Rome éternelle. Le Mont Cassin, avec son incomparable panorama, son église qui regorge de richesses, est son but. Les moines artistes avaient un jour donné au jeune artiste formé à l'improvisation par Friedmann Bach, un thème de Corelli (voyez p. 9). Maintenant perdu dans les nues, il se souvient de cette idée, et plus il se représente la sainteté du lieu, plus le son de l'orgue remplit son âme, plus se concrétise l'image en formes musicales,..."

Quel gré nous devons savoir au pauvre docteur de la peine qu'il a prise pour nous documenter ainsi! Mais comme nous sommes loin de nous douter de la vérité! Ces quatre mesures corelliennes, c'est lui-même qui, de sa propre autorité, les intercale dans le texte de l'aïeul, où on les chercherait en vain. Bien plus, il ajoute à la sonate originale toute une

Fantaisie de son crû, destinée sans doute à justifier la vision poétique et le souvenir du Mont-Cassin, que la préface rendait obligatoire !!!

Autre exemple pris dans la fameuse *sonate en ut majeur*. Le docteur écrit, sur le ton d'une aimable et modeste érudition :

“ De même que Beethoven emprunta, dit-on, le Thème varié de son septuor à une chanson populaire des bords du Rhin, de même Rust a fait choix ici de l'air de Marlborough... ”

Parfaitement ! Seulement, c'est le Rust de 1890 qui fit cet emprunt, auquel le Rust du XVIII^e siècle était resté complètement étranger, car il n'y a pas une note de tout ceci dans l'œuvre originale.

Ces préfaces ne sont que de petits tableaux perfides, inventés de toutes pièces, pour célébrer chez l'ancêtre le mérite des innovations imaginées par le petit-fils.

“ C'est encore un pas dans cette voie qu'accomplit le vieux maître, nous assure la préface de la *Sonate en ut*, et c'est probablement ici le premier exemple que nous offre l'histoire de la musique du principe de la Variation appliqué à la création d'une grande œuvre, complexe en son unité... Le Récitatif du début, qui sonne comme appel désespéré, est déjà une variation, qui nous conduit au thème suivant, prière profonde et grave... Le même procédé apparaît dans le second morceau formé de trois variations. En songeant au cortège nocturne du Faust de Lenau, nous nous laissons aller aux souvenirs que le compositeur a rapportés d'Italie. De graves pèlerins vêtus de bure passent devant nous ; une théorie de pieux enfants les suit. C'est comme si l'esprit du *Requiem* de Mozart chantait avec eux “ Voca mecum benedictis ” ! Et voici la lumière ! Quel resplendissement. Comme le soleil brille ; comme rit le paysage ! C'est le ciel de la pure Italie que nous contemplons dans cette adorable page en la majeur... Dans l'épilogue, l'art de la variation transforme une prière en une marche de triomphe. Et ajoutons, pour être complet, que, dans ce qu'on pourrait appeler le trio de cette partie, l'émotion religieuse ne fait pas défaut... ”

Or, savez-vous à quoi s'adresse ce dithyrambe ? quels sont ce récitatif, cette prière, ce défilé romantique, cette marche triomphale, cette adorable page en la majeur ? Exactement toutes les parties ajoutées par Rust junior à la malheureuse *Sonate en ut majeur* de Rust l'ancien, toutes les parties dont on ne trouve pas l'existence dans le manuscrit original, et dont le style, mélange de Weber et de Spohr, place le Rust de Dessau de cinquante ans en avance sur son temps.

Voit-on maintenant à qui nous avons à faire ? Arrangeur, certes Rust pouvait l'être comme tout autre, avec les mêmes risques et les

mêmes droits aussi. Mais ce qui le rend impardonnable, c'est de ne pas nous avoir dit qu'il arrangeait et d'avoir poussé le goût de la mystification jusqu'à l'abus de confiance. Sciemment, intentionnellement, Guillaume Rust nous a trompé. Je ne crois pas que les éditeurs incriminés par M. d'Indy puissent encourir ce reproche formel, et tomber sous le coup d'une aussi grave inculpation. Par conséquent, tendancieuse et inacceptable est l'assimilation qu'on voudrait établir entre des musiciens respectables et le transcripateur Guillaume Rust.

Revenons à M. d'Indy, dont une assertion mérite encore d'être relevée. C'est celle qui tend à généraliser parmi nous autres le goût des tripatouillages, et à en faire une mode allemande. "*Usuels tripatouillages allemands*", écrit-il sans sourciller, et l'Allemagne se voit, à la légère et sans preuves (pour prendre une expression de M. d'Indy lui-même), exposée en bloc à une injurieuse suspicion. Je ne veux pas croire que M. d'Indy puisse ignorer ce qu'est la science allemande, et notamment ce que l'érudition allemande a produit dans le domaine de l'histoire musicale. En lisant ce passage de son article, on se rend compte que le chauvinisme l'a égaré. Jusqu'ici régnait, dans la République des Lettres tout au moins, un large internationalisme. Il paraît que tout est changé, et M. d'Indy nous fournit un exemple éclatant de ces mœurs nouvelles. Il serait facile de lui rendre la monnaie de sa pièce, et de qualifier de *méthode française* la légèreté invraisemblable de ses attaques. Mais ce serait m'approprier ses armes ; or, le sentiment des simples convenances qui règnent parmi les gens de lettres me le défendrait, si ce n'était, bien plus fortement encore, le respect que j'éprouve pour une nation grande, noble, et qui a donné, depuis des siècles, l'exemple d'une formidable activité intellectuelle.

* * *

Le second coup de massue que M. d'Indy cherche à m'asséner est celui-ci : j'aurais dénié toute valeur aux œuvres originales du vieux Rust. En parlant de ses *pauvres petites sonates*, j'aurais évoqué l'idée de la banalité et du néant. Je regrette beaucoup, mais là encore, je suis forcé de démentir M. d'Indy.

J'ai raconté ma déconvenue, en face des originaux de la Bibliothèque royale de Berlin, ce qui est vraiment bien explicable. Mais j'ajoutais, à la fin de mon article :

“ C’est en somme une physionomie que celle de Frédéric W. Rust et qu’on ne peut guère confondre avec une autre... Maintenant que Rust le Titan est sombré dans le néant, le véritable Rust, l’artiste élégant et intéressant, l’homme avisé et de cœur sensible qui s’offre à nous dans ces pages va pouvoir suivre le cours d’une existence normale et mieux assurée. Il est indispensable que l’élément durable de l’œuvre de Rust soit rapidement mis à la portée de tous et devienne un bien commun. ”

Est-ce là décréter quelqu’un de nullité, ou, suivant les termes de M. d’Indy, “ *attacher à des œuvres de charme et de beauté, l’étiquette désobligeante de sombre néant* ” ? Il me faut enlever à M. d’Indy cette dernière arme et, pour une fois, me déclarer pleinement de son avis. Bras-dessus bras-dessous faisons campagne en faveur du vieux Rust. Nous l’entourerons de notre estime et nous tiendrons pour fumistes, joyeux ou non, tous ceux qui soutiendront le contraire.

N’est-ce pas pour le mieux ? Et ma défense n’est-elle pas achevée ? En ce qui me concerne personnellement, je le crois. Plus d’un lecteur de la Revue voudra me croire sur parole et me tiendra quitte. Cependant, il me semble entendre quelques voix réclamer un supplément d’information et des preuves tirées de la musique même, de celle de Rust A. et de celle de Rust B.

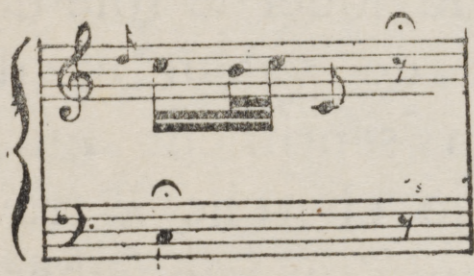
D’autre part, M. d’Indy m’a présenté comme une sorte de pédant en chambre, de censeur académique, coupant un cheveu en quatre et classifiant la musique comme les plantes sèches d’un herbier. C’est là encore un plaisant malentendu qu’il m’importe de dissiper. Je suis tout au contraire journaliste et praticien. Bien loin de jouer le rôle de rat de bibliothèque, je considère qu’une œuvre n’a de valeur et d’intérêt qu’aussi longtemps qu’elle éveille en moi un sentiment musical et des joies auriculaires. Ce sont ces joies que je cherche à travers les musiques du passé et du présent, à travers Josquin ou Schœnberg, Rust ou Debussy. Comme document d’archive, comme objet de catalogue, une œuvre m’est parfaitement indifférente. On me pardonnera ce plaidoyer. Il était nécessaire pour justifier les citations qui suivent et l’insistance que je me vois contraint d’apporter à cette question, si simple cependant.

Pour éviter toute contestation, rappelons ici que le D^r a édité quatorze sonates de son ancêtre. Le tripatouillage ne saurait donc, comme le veut M. d'Indy, s'appliquer à deux œuvres sur 57. Un tel calcul ne serait vrai qu'en faisant entrer en ligne de compte les œuvres restées en manuscrit, Or, nous ne savons pas ce qu'elles seraient devenues, si le D^r avait vécu plus longtemps, et les dossiers de la Bibliothèque de Berlin nous montrent certaines d'entre elles déjà préparées pour de prochaines *Bearbeitungen* (p. ex. une en ut et une en fa). En réalité, toutes les sonates publiées portent les marques d'arrangements et ont été mises au jour dans le même esprit de modernisation. Si l'on parle de proportion ce n'est pas 4 %, mais bien 100 % qu'il faut accuser ici.

Et, maintenant, comparons ces deux grands hommes, unis dans une collaboration à distance.

Le vieux Rust a, comme on le pense bien, certaines habitudes d'écriture, qui appartiennent plus encore à son temps qu'à lui-même, et dont la persistance constitue ce que l'historien appelle un style. Bouleverser ces habitudes, et se libérer des règles — souvent étroites — de ce style, semblent avoir été les premiers désirs du jeune Rust. C'est du moins ce qui nous frappe avant tout dans l'examen de ses transcriptions.

Les cadences, par exemple, ces véritables idiotismes du langage musical, ces points saillants du discours sonore, éprouvent soudain de profondes et troublantes modifications.¹



devient



Ou bien le geste rapide



¹ Dans les citations qui vont suivre, nous indiquerons toujours le texte original en-dessus du texte du D^r Guillaume.

s'élargit ainsi :



Il en est de même de la trame musicale. Frédéric Rust, comme tout claveciniste contemporain de Haydn et de Clementi, s'en tient avant tout à deux parties réelles, qui courent et serpentent l'une à la main droite, l'autre à la main gauche, avec une élégance un peu grêle parfois, mais très caractéristique. Le D^r Guillaume s'empresse d'étoffer cette maigreur voulue. Ainsi :



Ainsi encore :

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff. The key signature has three flats. The word *rin/z* is written in the right margin of the first staff.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff. The word *con eleganza* is written in the left margin of the second staff. The word *p* is written in the right margin of the second staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff. The word *poco f* is written in the right margin of the third staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff. The word *cresc.* is written in the left margin of the fourth staff. The word *grandioso* is written in the right margin of the fourth staff. The word *ff* is written in the right margin of the fourth staff.

ou bien :

Fifth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are a grand staff. The bottom two staves are another grand staff. The word *cresc.* is written in the left margin of the first staff. The word *ten* is written in the left margin of the second staff. The word *mf* is written in the left margin of the third staff. The word *cantabile* is written in the left margin of the fourth staff. The word *p* is written in the right margin of the third staff.

F. Rust se montre encore bien de son siècle dans sa prédilection pour les basses en légers accords brisés, dites "basses d'Alberti", qui voltigent comme d'amusants papillons, presque toujours au médium du clavier. C'est une des manies significatives de ce style aujourd'hui désuet, que ce joli va et vient des basses, sous une mélodie fragile, et tout près du chant qu'il soutient en équilibre. Et c'est à en altérer l'effet que Guillaume fait preuve de toute son application.

Ici la frivolité est remplacée par de solides syncopes :

ou par un rythme moderne :

Là, ce sont de beaux arpèges qui s'entremêlent au chant :

Musical score for piano, showing two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a grand staff with treble and bass staves. The music features arpeggiated chords and triplets.

Si Frédéric arpège lui-même, aussitôt son petit-fils en profite pour en accentuer l'effet :

Musical score for piano, showing a single system of staves. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass staff.

Ou bien encore, la basse s'éloigne, remonte, passe de haut en bas, jongle autour de la mélodie stupéfaite :

Musical score for piano, showing two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a grand staff with treble and bass staves. The music features arpeggiated chords and a "cresc." marking.

Autre exemple :

A musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves, with the word 'espresso.' written below the bass staff. The third system has two staves. The music is in a minor key and features various melodic lines and accompaniment.

Ailleurs, elle bondit avec une ardeur qui l'honore, mais qui contraste singulièrement avec le tranquille point d'orgue de l'original :

A musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves. The music is in a minor key and features various melodic lines and accompaniment.

Pour qui connaît le style de 1780, l'apparition de cette pédale "Meistersinger" est assez surprenante, mais elle prend toute son importance lorsqu'on le rapproche du commentaire mégalomane dont Guillaume Rust a prétendu l'entourer :

"Le thème de ce morceau, dit la Préface, laisserait à peine supposer, sous son allure gracieuse, l'héroïsme qu'il est capable d'engendrer. Mais dès sa seconde mesure apparaît — tel un vrai gars d'Allemagne — une figure vive et sympathique, qui promet de devenir quelque chose de grand... Le morceau s'élève à la hauteur d'un combat de Titans, où nous reconnaissons le héros vainqueur, aux rappels du thème gravés sur son bouclier."

Si je pouvais citer tout le morceau, le lecteur verrait comment le *titanisme*, sorti de l'imagination du docteur, a été appliqué à un rondo joyeux et bon enfant, par ces procédés de grossissement, qui voudraient transformer le vieux maître de chapelle en un Siegfried redoutable et tonitruant ! — procédés qui, pour M. d'Indy, n'ont aucune importance, on le sait.

Continuons. Les sonates de Frédéric Rust sont écrites, tantôt pour piano seul (ut et mi min.), tantôt pour piano et violon (ré, ré bémol, si bémol et si naturel mineur), quelquefois même pour piano, 2 violons et violoncelle (la majeur). Dans l'édition moderne, seule la Sonate en si mineur apparaît comme œuvre de piano et violon. Les autres sont présentées en réduction de piano pure et simple, sans rien qui puisse en avertir le lecteur. Or, dans cet emploi de deux ou trois instruments simultanés, le maître de chapelle avait bien le droit d'avoir une opinion. Les sonates en la et en ré bémol qualifient le rôle des instruments à cordes d'*accompagnato*, ce qui veut dire que la partie principale est entre les mains du pianiste et que les cordes fournissent un appoint modeste. Pour les sonates en ré et en si mineur, le *violino* est au contraire *obligato*. Quel fut le point de vue du D^r Guillaume dans l'incorporation de ces éléments. Nous le voyons dans la sonate en si mineur, publiée avec sa partie de violon. Voici quelques points de comparaison :

LE CAS RUST

The first system of the musical score consists of two systems of three staves each. The top system features a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The bottom system also features a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings such as *p* and *cresc.* (crescendo). The second system includes the marking *p tranquillo* in both the treble and bass staves.

Ou encore :

The second system of the musical score consists of two systems of three staves each. The top system features a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The bottom system also features a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes the marking *cresc.* (crescendo). The second system includes the marking *sf* (sforzando) in the bass staff.

La préface de cette sonate nous apprend du reste encore une bonne histoire. *Sonata seria*, nous dit le docteur, et il nous donne à croire que cette œuvre ne saurait dater que des années de maturité du maître, par la raison que : “le grand Art demeure toujours le privilège et l’acquit d’une maîtrise accomplie”. Puis, redoutant sans doute la faiblesse de cet argument, il s’avise que Rust possédait depuis 1788 un piano-forte carré de J.G. Wagner, à quatre pédales, dont la seconde paraît convenir admirablement aux mesures 1-4 de la page 22. De suite, son lyrisme évoque ces deux vers de Lenau :

Ueber die Saiten der Windhauch lief
Ueber sein Herz ein Traum ging.

et le Prince Louis Ferdinand de Prusse, qui, attiré par la renommée de cet instrument nouveau, aurait tenu à entendre le maître interpréter personnellement une œuvre comme celle-ci.

Hélas ! Consultons le passage, en manuscrit et en gravure, nous obtenons :

The musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four are for the piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Performance markings include *a piacere* (twice), *con espr.*, *ten.* (twice), *pp*, *dim.*, and *ppp*.

C'est-à-dire que la cadence écrite pour le piano seul a été confiée au violon; et que le piano s'est donné le plaisir d'égréner quelques arpèges du bon docteur. Wagner, Lenau et le prince Ferdinand viennent compléter cette supercherie avec une touchante naïveté.

Il est bien évident qu'une pareille méthode n'est pas absolument compatible avec le respect des textes, dans le sens le plus indulgent de ce mot, et que le trouble apporté par le docteur dans les manières du vieux maître de musique doit sensiblement modifier la physionomie harmonique, rythmique et mélodique des sonates ancestrales. En veut-on quelques preuves, prises çà et là ?

Voilà, par exemple, qui n'a l'air de rien et qui, par une simple coloration chromatique, nous approche infiniment près de Mendelssohn.

This musical score shows a chromatic passage in piano accompaniment, consisting of three systems of staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The passage features a series of chromatic lines in the piano part, with some triplets and slurs. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Ceci est plus grave, et que penser de ce début où, encore une fois, le chromatisme sévit :

Musical score for the first piece, featuring a piano introduction with chromaticism. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The second system also includes a treble and bass clef staff, and a grand staff. The music is in a minor key and 4/4 time. The first system ends with a fermata. The second system begins with a piano introduction marked *sf* (sforzando) and *dolce* (dolce). The introduction features a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand.

Ou de cet autre :

Allegro

Musical score for the second piece, starting with an *Allegro* tempo. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The second system also includes a treble and bass clef staff, and a grand staff. The music is in a major key and 4/4 time. The first system begins with a piano introduction marked *mf* (mezzo-forte). The second system begins with a piano introduction marked *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *ritard. e dim.* (ritardando e diminuendo), and *p* (piano).

a tempo

Musical score for the third piece, starting with an *a tempo* tempo. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef). The second system also includes a treble and bass clef staff, and a grand staff. The music is in a major key and 4/4 time. The first system begins with a piano introduction marked *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The second system begins with a piano introduction marked *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *ritard. p* (ritardando piano).

LE CAS RUST

First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and the tempo instruction *a tempo*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Second system of musical notation. The upper staff contains the instruction *rinforz.* (ritornello) and a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) instruction. The music continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The lower staff includes the lyrics *cen do* and a forte (*f*) dynamic marking. The music features a triplet of eighth notes. The system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The lower staff includes the instruction *dolce, ma con calore* (sweet, but with heat) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system concludes with an *espr.* (espressivo) instruction. The music features a variety of note values and articulations.

Ce sont là en vérité les dernières violences qu'un texte puisse supporter sans cesser d'être lui-même, et je crois qu'on m'accordera sans peine qu'il reste ici peu de chose du contemporain de Klopstock. Tout ce qui particularise un compositeur de la fin du XVIII^e siècle, tout ce qui *date* dans cette musique, a été l'objet d'un incessant effort de remaniement. A rebours de certains spécialistes qui s'efforcent de vieillir les objets qui sortent de leurs mains, Guillaume Rust s'ingénie à rajeunir une musique centenaire. Il arrange, il dérrange, il garnit, amplifie, mouve, et triture ces œuvres dont il est dépositaire. *Grandioso ! Energico ! Brillante ! Patetico !* s'écrie-t-il sans cesse ! et il force la note à tout propos, il enfle le ton, heureux lorsqu'il a substitué à la discrétion de son grand-père, l'emphase d'un style travaillé.

Conclusion : les Sonates publiées à la fin du XIX^e siècle ne sauraient avoir de valeur *historique*. Elles ne peuvent passer pour des documents authentiques, offrant au connaisseur et à l'antiquaire l'expression fidèle et naïve d'une âme contemporaine de Grétry, de Benda et de Gossec. Pour l'historien, elles sont des paraphrases habiles, ingénieuses, mais que la découverte et la consultation des originaux à la Bibliothèque de Berlin rend superflues.

E. NEUFELDT.

(La fin de cet article paraîtra dans notre prochain numéro avec la réponse de M. Vincent d'Indy.)

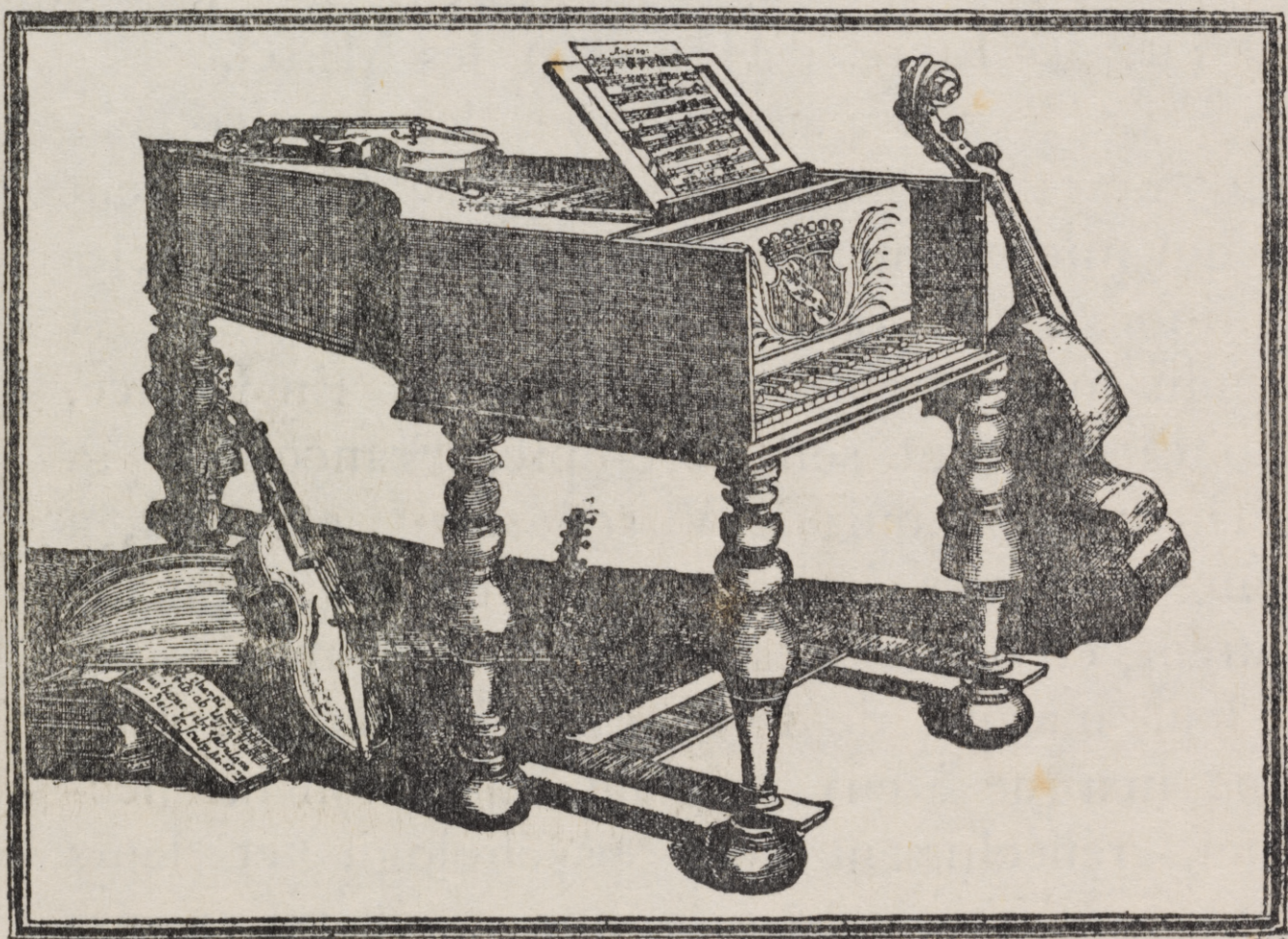




L'ex-libris est le plus lointain et le plus universel témoignage de l'amour sincère des hommes pour le livre. La marque de possession a existé de tous temps, sous toutes formes de symboles et d'allégories. Si nous nous reportons à l'antiquité la plus reculée, nous trouvons des gemmes avec des intailles ; elles fournissaient des cachets, aux empreintes accompagnées de légendes, et où le nom était précédé du "lamed d'appartenance", quelquefois de l'indication de la fonction. Toujours ces marques ont expressément tendu à se différencier les unes des autres, ici établissant d'une façon manifeste le rang du possesseur, là le plaçant sous l'égide d'une divinité spéciale. Plus elles étaient strictement personnelles, plus elles présentent d'originalité.

Parmi les innombrables marques de possession connues, qu'elles remontent à cette très-haute antiquité, qu'elles datent du moyen-âge ou d'aujourd'hui, les marques des dévots de la musique tiennent un rang fort honorable.

Nous abandonnerons toutefois, au



Ex-libris du sieur von Offenbach.



Impresa d'Alcibiade Lucarini

moins en cette étude, la “ marque musicale ” représentée par les nombreux cachets des anciens, ainsi que par les cachets de bagues, les sceaux, les meubles, le blason d'époques plus rapprochées ; tel le fameux blason de la famille van Swieten qui portait trois violons d'argent. Nous nous en tiendrons au programme indiqué par notre titre, c'est-à-dire à la monographie de l'*Ex-libris musical*, de l'*Ex-musici* et de l'*Ex-cantibus*.

* * *

Le plus ancien ex-libris que l'on connaisse est celui de la bibliothèque d'Aménophis III, qui date d'environ 1400 av. J.-C. Cette marque consiste en une petite plaque d'un genre de faïence égyptienne. Les inscriptions y sont bleu foncé sur bleu pâle. Cet ancêtre millénaire de tous les ex-libris se trouvait fixé sur une boîte à papyrus. Il fait partie des collections du British Museum.

En Europe, pendant la période du moyen-âge, la marque de propriété se trouve assez nombreuse sur les Codices des couvents et des savants, les Livres d'Heures et les Missels.

La Renaissance, où tous les intellectuels, y compris les sommités de l'Eglise, paganisèrent à qui mieux, marque un retour aux symboles antiques. En Italie, le témoignage en est rendu innombrable par les *imprese*. En France, Louis XII eut son porc-épic, François I^{er} sa salamandre, Louis XIV son soleil, etc... et, à leur suite, les imitant, quantité de seigneurs eurent, en dehors des armes de leur maison, de “ leur marque de fabrication ”, oserai-je dire, une marque à eux spéciale, un blason intellectuel, réfléchissant leur psychologie et leurs goûts. N'était-ce pas là une régénération par l'Art ?





EX-LIBRIS DE S. M. LA REINE ALEXANDRA



EX-LIBRIS DE KASTNER-BOURSAULT

L'Allemagne ne suivit pas cet exemple ; elle garda et garde encore jalousement, ses armoiries médiévales sans adjonctions et qui lui donnent, lui semble-t-il, encore le droit au "Faustrecht" d'un autre âge. C'est cependant le pays où la musique est en suprême honneur, en tel honneur que pour elle et par elle, des grands musicophiles, se détachent en brillantes exceptions de l'enracinement héraldique collectif. Les plus anciens types de l'ex-libris, tel que nous l'entendons de nos jours, c'est-à-dire multiplié sur



Ex-libris de Fuligny-Damas

plié sur papier

par des moyens mécaniques, sont nés dans l'Allemagne du sud avec l'invention de l'imprimerie vers 1470.

En France, l'ex-libris imprimé n'apparaît qu'à la fin du XVI ; en Angleterre, on ne le voit que cent ans



Ex-libris de Daquin

plus tard. Jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, il semble bien qu'Euterpe fut toujours honorée en compagnie, et même plutôt en la personne de Polymnie ; on en trouve le témoignage dans les lyres et syringes qu'offrent les ex-libris de ces époques, allégorisant l'une et l'autre des deux sœurs.

C'est au XVIII^e siècle que l'on voit apparaître l'ex-libris rendant franchement les honneurs à l'Art divin. Nous en présentons ici quelques exemples, notamment l'ex-libris de Daquin, le célèbre claveciniste. Ils montrent



Ex-libris d'Angran d'Alleray

tous une sympathie manifeste pour la musique, et le désir de briller parmi les amateurs. Cependant ils demeurent encore plus décoratifs que vraiment expressifs. Qu'ils se présentent avec insistance, comme chez le sieur d'Uffenbach (1723) ou qu'ils se dissimulent derrière un blason, comme chez M^d du Tailly, ils restent *trophée* d'instruments, ils indiquent le goût d'un aimable passetemps; ils ne signifient pas une préoccupation exclusive.



Lib. le D.

A M^d du Tailly

Plus musicaux sont les ex-libris de Kastner ou de la reine Alexandra, tous deux romantiques, bien que cinquante ans de date les séparent, et tous deux pourvus de notation musicale révélant les préférences de leurs possesseurs. Kastner, le musicien heureux, qui épousa la

fille du banquier Boursault, et qui s'offrit, vers 1840, le luxe de vivre en généreux musicologue, ne pouvait résister à la passion de la marque du livre. Mais timide et livresque encore est son ex-libris en comparaison du princier paysage qui nous guide des rives du Holstein au château de Windsor et se couronne d'un texte que je n'ai pu identifier, tandis que les œuvres de Brahms, de Wagner, Gade, Schumann et Rubinstein, sommeillent au pied d'un lévrier fidèle. Nous sommes ici définitivement dans la musique.

* * *

Il y aurait bien des manières de classer les ex-libris de musique dont la première serait de s'inspirer de l'intention qui a guidé l'artiste.

Certains amateurs sont allés très loin dans cette voie et, voulant expressément marquer leurs prédilections, ont donné à la marque de leurs livres les traits de leur auteur favori. Nous avons ainsi toute une iconographie de Beet-



hoven, de Wagner, de Chopin, voire même de Bach et de Verdi.

Certains trouveraient là, matière à référendum : la tentative pourrait être intéressante, à condition toutefois de ne pas oublier que chaque pays a ses grands hommes, et, d'autre part, que l'Allemagne surtout est le pays de floraison du plus grand nombre d'ex-libris "musicaux"...

Beethoven est le maître auquel l'ex-libris a consacré le plus d'hommages pieux. Le nombre est grand des marques où, en place d'honneur, on a reproduit ses traits. Le masque de Beethoven, de ce surhomme, ce titan de conception si haute, et aussi ce héros de philosophie qui enfanta ses chefs-d'œuvre au milieu des difficultés les plus rudes et les plus prosaïques de la vie ! Un masque de douleur, de résignation, d'énergie et de bonté ! Un front large et puissant, tout auréolé d'une crinière sauvage ; des yeux lumineux ; une bouche fermée, comme pour ne pas laisser échapper la plainte. Ce visage, qui émeut et subjugué, évoque suffisamment l'art plein d'emprise du compositeur. Les artistes de l'ex-libris "musical"



D. ANTON LEUSCHNER

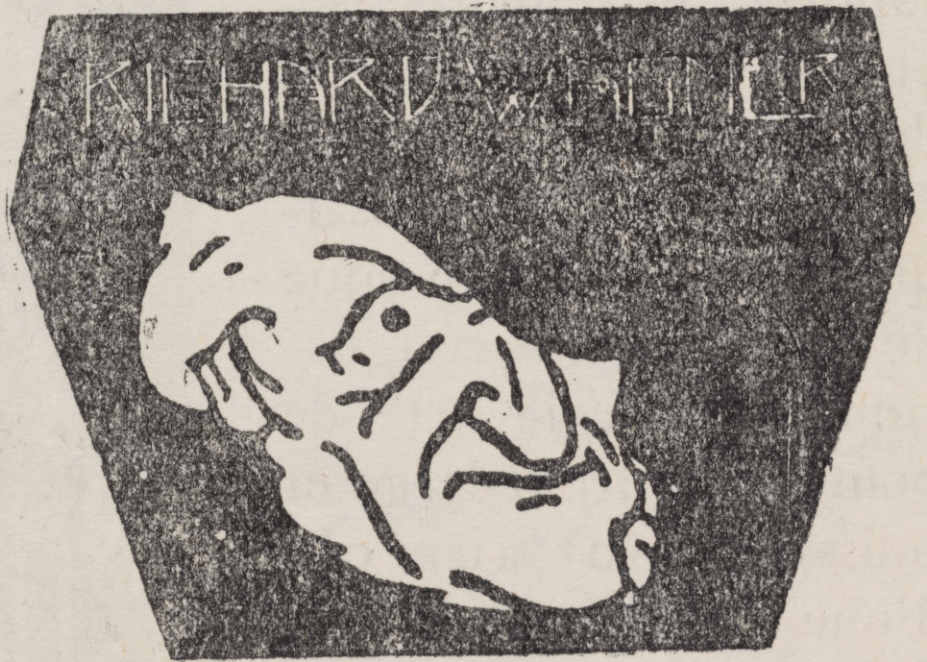


Treibt der Cham-pagner das RittersTim Krei-se



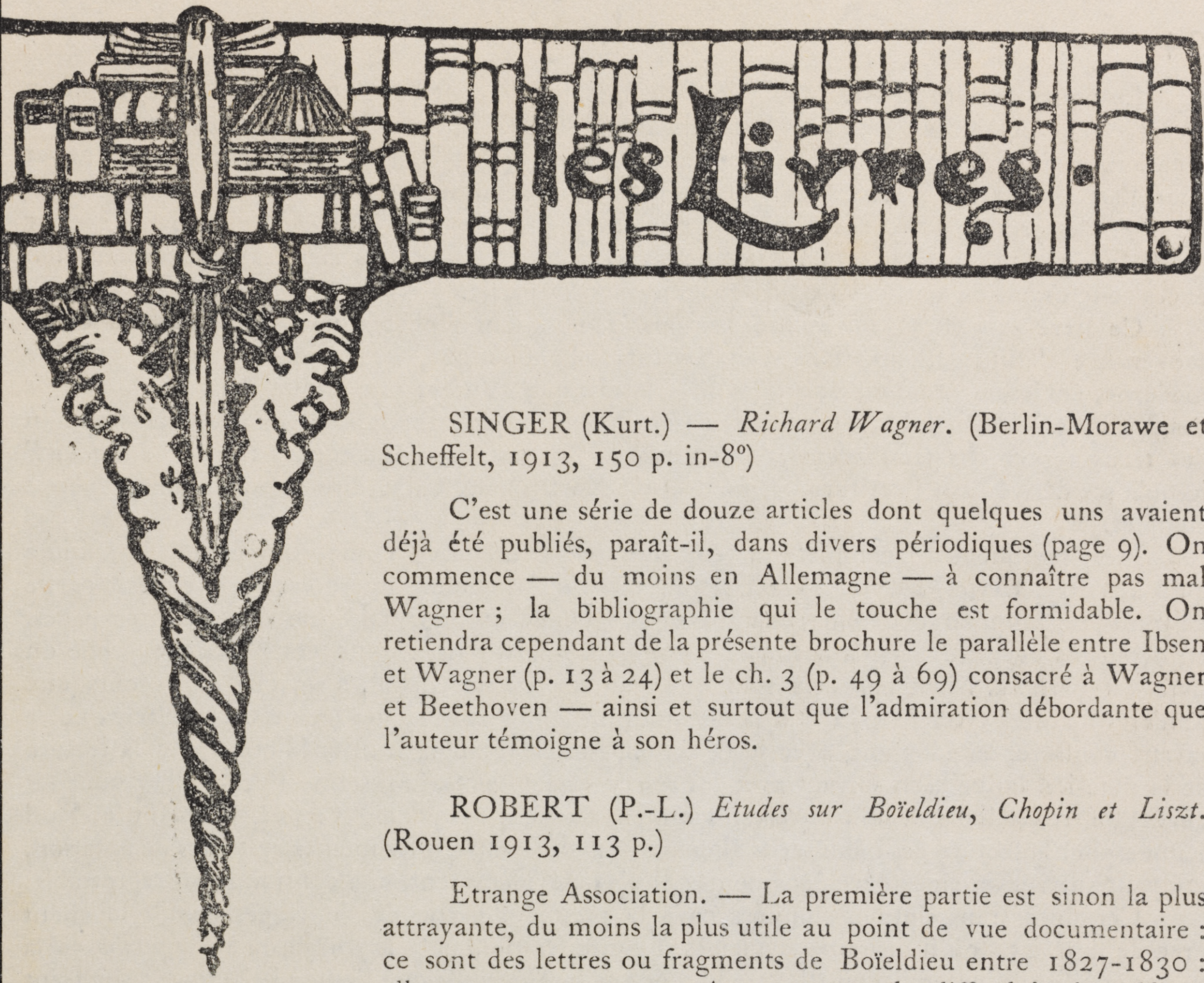
banderolle de maints ex-libris ; Siegfried et son oiseau, Lohengrin et son cygne inspireront encore plus d'un *graveur* en mal d'idée musico-bibliophile.

Pourtant, c'est en dehors d'une trop facile inspiration que l'art dont nous traitons ici cherche ses voies actuellement. Il s'efforce de traduire par la plastique les différentes conceptions que la musique a su inspirer à notre Occident, depuis que, sortie du banal symbolisme mythologique, elle offre à l'imagination visuelle un champ sans cesse étendu. C'est par cette expression, souvent fort habile, souvent audacieuse, du sentiment musical, que l'ex-libris peut nous intéresser, dans les limites étroites de son domaine.



(A suivre.)

HENRY-ANDRÉ.



SINGER (Kurt.) — *Richard Wagner*. (Berlin-Morawe et Scheffelt, 1913, 150 p. in-8°)

C'est une série de douze articles dont quelques uns avaient déjà été publiés, paraît-il, dans divers périodiques (page 9). On commence — du moins en Allemagne — à connaître pas mal Wagner ; la bibliographie qui le touche est formidable. On retiendra cependant de la présente brochure le parallèle entre Ibsen et Wagner (p. 13 à 24) et le ch. 3 (p. 49 à 69) consacré à Wagner et Beethoven — ainsi et surtout que l'admiration débordante que l'auteur témoigne à son héros.

ROBERT (P.-L.) *Etudes sur Boïeldieu, Chopin et Liszt*. (Rouen 1913, 113 p.)

Etrange Association. — La première partie est sinon la plus attrayante, du moins la plus utile au point de vue documentaire : ce sont des lettres ou fragments de Boïeldieu entre 1827-1830 : elles nous montrent, en même temps que les difficultés où se débattait le théâtre à cette époque, le caractère bon enfant de Boïeldieu, qui tantôt malade, tantôt menacé dans les intérêts, tantôt assailli par les soucis de famille, fait cependant bonne contenance, et n'avoue qu'à demi les peu réjouissantes perspectives qu'il entrevoit. — "Chopin" et "Liszt" n'ajoutent pas grand chose à ce que nous savons d'eux ; le caractère de ces dernières études s'adapte davantage à la conférence qu'au travail musicologique proprement dit.

A. MACHABEY.

WOLF (Joannes). — *Handbuch der Notationskunde*, 1^e partie, VIII^e volume de la collection des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte* H. Kretzschmar, (Lpz. Breitkopf 1913, in-8° de 488 pp. MK. 10)

L'ouvrage que nous présentons aujourd'hui aux lecteurs de S. I. M. mérite mieux qu'un banal compte rendu. Aussi bien c'est un livre de curieux intérêt et de copieuse documentation, consacré à "l'art de la notation" depuis l'antiquité jusqu'à la renaissance. Certainement, nul musicologue n'était plus qualifié pour écrire ce "manuel", (bien plutôt une "somme") que le savant auteur de la belle histoire de la notation mesurée au moyen âge¹, notre éminent collègue M. Joh. Wolf.

¹ *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902.

Le nouveau livre de M. Joh. Wolf est fort habilement fait : spécialiste de la notation mesurée telle qu'elle se forma vers la fin du XIII^e siècle, l'auteur, pour les autres formes de la notation, a fait appel aux principaux spécialistes, tels que les Bénédictins et M. Peter Wagner pour l'art neumatique, Aubry et Beck pour l'interprétation "modale" des chants des trouvères et des troubadours, M. Ludwig pour les *organa* des XII^e-XIII^e siècles, Ruelle pour les chants gnosticomagiques. etc. En somme, M. Joh. Wolf a faites siennes la documentation et les conclusions de tous ces érudits, chacun selon sa partie.

Ce livre est divisé en quatre sections : I, notations alphabétiques de l'antiquité et du moyen-âge latin ; II, notations par accents : ekphonétique, byzantine, notation grecque moderne, ancienne notation russe, neumes latins, que l'auteur suit jusque dans leurs dérivés des XVI^e et XVII^e siècles, y compris les livres anglicans et luthériens allemands ; III, notation des trouvères et des troubadours, "ars antiqua", et notations italiennes ; IV, l' "ars nova" jusqu'à ses dérivé dans l'écriture des maîtres du XVI^e siècle. C'est dire combien l'ouvrage est complet.

Il est presque trop complet : je veux dire que l'auteur a presque trop étendu la matière qu'il a traitée. Certes, M. Joh. Wolf est un maître ès-notations mesurées ; la première partie de son livre, jusqu'au deuxième chapitre de la seconde section, renferme d'excellentes pages, et, depuis ce chapitre jusqu'à la fin, on ne saurait mieux faire : toute cette seconde partie du livre est parfaite. Mais, par cela seul que l'auteur, en son début, a surtout eu recours aux lumières d'autres spécialistes, il y a là quelques inégalités et quelques lacunes. Comment notre savant confrère, en adoptant, avec juste raison, l'interprétation des Bénédictins pour la lecture de la notation latine¹, en suivant avec les réserves nécessaires, le système Becq-Aubry pour les chants de troubadours et de trouvères, comment dis-je, a-t-il penché vers H. Riemann et Paul Runge pour la lecture des manuscrits allemands², écrits suivant les mêmes systèmes de notation, et ayant suivi les mêmes développements ? Il y a là, évidemment, une contradiction regrettable.

Certaines transcriptions données dans la première partie de l'ouvrage, depuis le chant grec de la p. 25, (où il devrait y avoir des mesures irrationnelles à $7/8$) jusqu'à l'*organum* de la p. 229, où je n'adopterais point les traductions de la *plica* telle que l'entend l'auteur,³ souffrent de ces contradictions. Il est très regrettable aussi de ne pas avoir utilisé, en ce qui concerne la notation grecque, tous les travaux de Gevaert, tels que son édition des *Problèmes musicaux* d'Aristote, où le savant belge corrige certaines affirmations trop absolues de son *Histoire de la musique dans l'antiquité*, dont plusieurs passages ont vieilli. Deux lacunes aussi : dans le chapitre consacré aux notations par accents, on est surpris de ne rien trouver sur la notation hébraïque,⁴ et, dans celui qui traite des débuts de la diastématique, de ne point voir figurer la notation aquitaine, où déjà, (lorsqu'ailleurs on employait les neumes-accents), au IX^e siècle, les signes musicaux sont superposés, suivant le principe d'où sortit plus tard la portée. Je dirai aussi que les références données par Joh. Thibaut sont parfois sujettes à caution ; — et j'aurais placé tout ce qui concerne les ligatures et les modes de l'"ars antiqua" avant les œuvres

¹ Que M. Joh. Wolf me permette de lui indiquer qu'on ne cite plus le *Liber Gradualis* de Solesmes de 1883, depuis qu'il a eu une seconde édition améliorée en 1895, et une refonte complète dans l'édition Vaticane, en 1908..

² L'ouvrage de Joh. Wolf renferme un chapitre des plus intéressants sur la notation des manuscrits en langue allemande, du XII^e au XVI^e siècle.

³ Et où je n'adopterais point, avec autant d'absolu, les règles de la *musica ficta* ; un "tenor" aussi connu que *Regnat* ne souffre point de Fa # (voir mon étude faite en collaboration avec Aubry sur *les Tenors latins du ms. de Montpellier*, (Paris, Champion).

⁴ Puis-je ici renvoyer à mes *Origines du chant romain*, (Paris 1907), où j'ai publié pour la première fois les plus anciennes transcriptions musicales connues des signes hébraïques.

des poètes musiciens. Les troubadours et les trouvères ne faisaient encore que balbutier, quand les *organistæ* de la cathédrale de Paris échafaudaient déjà leurs compositions en "triple" et en "quadruple". Enfin, Walter Odington fut un contemporain de Philippe de Vitry, ce qui change entièrement les conclusions à tirer de ses œuvres.

Qu'on me pardonne d'entrer en ces détails : l'œuvre de M. Wolf est de celles qui ne souffrent point la médiocrité. *Qui bene amat, bene castigat* : je suis de ceux-là, et serais heureux, pour ma part, de voir ce livre intéressant tenir compte de mes critiques, en une prochaine "seconde édition".

AMÉDÉE GASTOUÉ.

STUDIEN zur Musikwissenschaft. Beihefte des Denkmaler der Tonkunst in Oesterreich, unter der Leitung von Guido ADLER. (Lpz., Breitkopf, et Wien, Artaria, 1913, in-4° de 303 pp.)

Les Denkmaler autrichiens et leur chef éminent le Prof. Adler, ayant remarqué qu'il était assez difficile de concilier les exigences d'une publication de textes musicaux, avec les études historiques dont ces textes provoquent et nécessitent l'apparition, ont décidé de grouper à part les monographies qui dépassaient la mesure de simples introductions.

Nous avons ici le premier volume de ces *Etudes*. Il contient quatre articles, un peu dans le genre de notre "Année Musicale". L'un de Wellesz sur *Cavalli*, l'autre de Neuhaus sur *A. Draghi*, le troisième de Kurth sur les opéras de jeunesse de *Gluck*, et enfin quelques documents d'archive présentés par le D^r Koczirz. On le voit, une certaine unité de plan règne dans ce volume, au rebours de la variété contrastante qu'on s'efforce chez nous d'obtenir dans ces sortes d'ouvrages. C'est qu'il s'agit ici de ce que nous n'avons pas encore en France le courage de présenter ouvertement, une publication savante, non musicale, mais musicologique.

Cavalli, *Draghi* et *Gluck* jeune forment 150 ans d'histoire de l'opéra italo-viennois de 1640 à 1760 environ. Il ne manque à cette suite qu'un chaînon, qui pourrait être *Caldara*, au début du XVIII^e siècle. Réunies, ces trois études nous permettent une vue d'ensemble de l'évolution de la musique dramatique, à l'Est de l'Europe, depuis la fin de *Monteverde* jusqu'à la révolution *gluckiste*. Elles nous montrent, toutes trois, le partage de plus en plus conscient des éléments lyriques et des éléments dramatiques dans l'opéra. Tandis que l'action se confine dans un récit tout-à-fait *secco*, l'expression des sentiments se localise et se condense dans les airs. Pour obtenir la spécialisation de ces deux éléments le *drama per musica*, dès *Monteverde* déjà, cherche à se simplifier, à atteindre ce minimum qui servira de point de départ au style nouveau. De là, cette différence qui sépare *l'Incoronazione* de *l'Orfeo*, et qui nous surprend chez un homme aussi riche d'imagination que *Monteverde*. *Cavalli*, élève direct de ce dernier, est franchement un minimiste. *Draghi* (1635-1700) étoffe déjà plus, et sa naturelle disposition à traiter des sujets bouffes en fait un prédécesseur charmant de *Pergolèse*. Quant à *Gluck*, tout jeune encore, il est à la hauteur de son temps, et M. Kurth cite des airs d'*Artamène* (1743) d'*Ipermnestre* (1744) et d'*Antigone* (1756) qui conviendraient admirablement au répertoire d'un grand mariage parisien. C'est vocal, onctueux, développé avec sûreté. On n'a pas fait mieux depuis.

MM. Neuhaus, Kurth et Koczirz se montrent ici bons et solides historiens. M. Wellesz fait preuve d'une subtile et personnelle esthétique, qui apparaît rarement à travers la stricte méthode de la musicologie d'Outre-Rhin. Les perpétuelles comparaisons qu'il cherche à établir avec les arts voisins du nôtre, et entre les différents pays d'Europe, la recherche des causes et la poursuite des idées générales, enfin le souci de ne pas se limiter à la présentation

des documents bruts, tout nous engage à prédire à notre collègue une carrière brillante. Hardie, soutenable cependant, me semble la thèse suivante : “ la musique en France a toujours eu pour but d’offrir à la sensibilité l’image tranquille de la nature extérieure, bien plutôt que d’exprimer vivement des états d’âme. L’élan particulier au Français, manque justement à sa musique naturelle. C’est pourquoi les romantiques français en musique doivent être considérés comme des imitateurs de l’école allemande ; et pourquoi aussi les modernes les désavouent, en prêchant un retour à Rameau, c’est-à-dire à la tradition de la musique objective... ” Que vont dire les graves critiques, apôtres de l’accent dramatique de Rameau ?

Ceci encore me paraît à retenir : “ Une sorte d’optimisme, écrit Wellesz, s’est introduit dans l’histoire et nous pousse à considérer le présent comme en continuel progrès sur le passé. Nous nous accoutumons à accorder la valeur de points culminants aux périodes, dont les tendances artistiques se rapprochent des nôtres, et nous parlons de moments de décadence pour les autres. Prenons garde ! Dans la peinture, où le sentiment historique est beaucoup plus développé qu’en musique, il arrive qu’une école ancienne décriée, considérée comme barbare et décadente (Cimabue), se trouve étudiée, comprise et remise en honneur par une école moderne (les préraphaélites), et tout aussitôt sa valeur nous apparaît. Il en sera de même chez nous. Par exemple, le prince de Venose, pour qui Ambros n’eut pas assez de dédain, devient, sous l’empire de notre chromatisme récent, une sorte de personnage, qui va prendre son rang... Il faut considérer les faits comme des données de la nature, sans nous demander perpétuellement quel fut leur droit à l’existence... ” Voilà un langage nouveau, et qui fait honneur à l’histoire de la musique.

CH. L.

REINACH (Théodore). — *Tibia*. (S. l. n. d., in-fol. de 37 pp. Extrait du Dictionnaire des Antiquités.)

Le ronflement bruyant, criard et orgiaque de l’*aulos* grec, la *tibia* romaine, domina toute la musique antique, depuis le cinquième siècle avant notre ère, jusqu’à l’aurore des temps modernes, laissant dans les textes, et sur les monuments les plus variés, des témoignages nombreux de sa glorieuse destinée. Cet *aulos* était, non pas une flûte comme on nous l’enseigne négligemment dans les classes, mais un instrument de perce cylindrique, avec ou sans pavillon, et pourvu d’une anche double, c’est-à-dire une sorte de *clarinette-hautbois*, dont les variétés, au cours de ces mille ans, se multiplièrent, en passant de la Phrygie à l’Italie et de la civilisation étrusque à celle d’Alexandrie.

M. Reinach consacre à cette illustre famille de nos instruments occidentaux une monographie dont la précision, la prudente réserve archéologique et l’extraordinaire érudition peuvent être données en modèle à tous les historiens de la musique. Le nombre de textes grecs et latins réunis dans les notes qui forment l’appareil critique de cette étude, est vraiment impressionnant. Et non moins remarquable est la clarté avec laquelle l’auteur a su condenser en quarante pages les résultats de ses vastes recherches, et les conclusions d’une enquête aussi adroitement menée à travers le dédale des auteurs anciens et modernes. Je ne regrette qu’une chose, c’est que les nécessités d’un dictionnaire aient limité la place et le nombre des reproductions accordés à l’auteur. Nous aurions pu avoir certainement un joli volume in-12° de 250 pages avec des photographies directes, remplaçant les dessins toujours moins saisissants ; et c’eût été un livre définitif.

Car, l’instrument, son origine, sa facture dans tous ses détails, son histoire, sa technique, son rôle musical, social, artistique — tout est nettement présenté dans cet ouvrage fonda-

mental, qui évoque devant nous dix siècles de culture greco-romaine. Nous pouvons constater une fois de plus combien la littérature des anciens est inséparable de la musicalité, avec laquelle elle est apparue et s'est développée. Chez les latins eux-mêmes (c'est tout dire lorsqu'il s'agit d'art !) le *tibicen* resta longtemps indispensable. Comment peut-il se faire que précisément cet élément sonore soit le seul qui ait disparu avec le monde ancien qu'il faisait vibrer, et que nous n'ayons plus, de cet art bruissant, chantant, modulant sans cesse, que la lettre morte, dont la prononciation même nous échappe ? Tout au moins des recherches parallèles à la philologie, comme celles dont il s'agit ici, aideront-elles notre imagination à s'approcher de l'antiquité autrement que par la triste grammaire et par la morne syntaxe verbale, et à deviner, derrière le sens des textes, la réalité vivante et sensible de leurs sonorités défuntes.

J. E.

DAURIAC (Lionel). — *Meyerbeer*. (Collection Alcan, 1913, in-12° de 216 pp. 3 fr. 50.)

Tâche délicate d'écrire un livre de vulgarisation sur l'auteur des *Huguenots* ! Une vie sans relief, prosaïque, de labeur patient et de succès lentement préparé offre au biographe un curriculum vitae assez bourgeois. Quant aux œuvres, encore d'actualité (en province), elles ont du mal à entrer définitivement dans l'histoire ; d'où un perpétuel flottement dans le point de vue de celui qui veut les apprécier. M. Dauriac a parfaitement compris cette situation fautive ; d'une main il polémise, et de l'autre il situe, si j'ose dire. Avec cette merveilleuse souplesse d'idées et de style que nous lui connaissons, il donne ou refuse, il abandonne ou dénie à Meyerbeer telle qualité, tel défaut ; il nous montre sans cesse des facettes nouvelles de son héros et de ses œuvres. De cette critique kaléidoscopique nous emportons une impression qui ne doit pas être éloignée de la réalité, la musique de Meyerbeer devant sans doute rester le type de l'art composite, et comme la tour de Babel de notre opéra. Un livre bien français, de fine psychologie et de délicate intuition.

BREITKOPF ET HAERTEL. — *Das Musikbuch*. (Breitkopf, 1913, in-8° de 390 pp.)

Ce livre est un catalogue méthodique et richement présenté de la littérature, c'est à dire des ouvrages *sur* la musique, édités par la séculaire et puissante maison de Leipzig. Une jolie typographie, en deux couleurs, des portraits et photographies, des facsimilés d'autographes, rendent attrayant cet instrument de librairie et de diffusion, dont l'exemple devrait bien tenter un de nos grands éditeurs parisiens.

GUTMANSTHAL (N. de). — *Souvenirs de Liszt*. (Breitkopf, 1913, in-12° de 69 pp. Mk. 2.)

Le père de l'auteur fut consul d'Autriche à Odessa, et, en cette qualité fit connaissance de Liszt en 1847, au moment même où le futur abbé retrouvait Caroline de Wittgenstein, entrevue déjà à Kiew. Le grand pianiste, au cours des années suivantes eut occasion d'échanger quelques lettres avec M. de Gutmansthal, dignes d'intérêt, pleines de verve et de charme, et fort agréables à lire. Elles ajouteront au bagage épistolaire de cet homme considérable.

DUSSAUZE (Henri). — "*Captain*" *Cooke and his choir boys* (S. l. u. d., in-8° de 124 pp.)

Quelle singulière fortune que celle de cet ouvrage, thèse de doctorat ès-lettres soutenue en Sorbonne, qui nous revient sous la forme d'un petit volume anglais dépourvu de toute

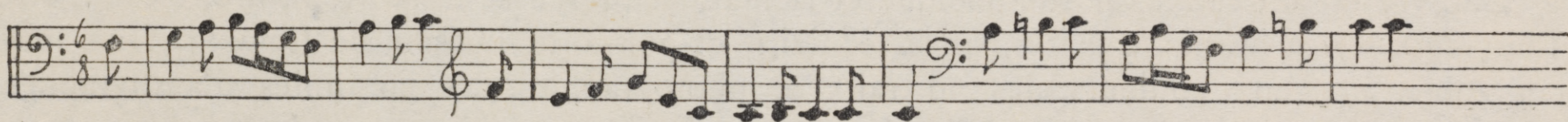
indication d'éditeur et modestement intitulé "*A contribution to the history of secular music in England.*" La période étudiée ici, le milieu du XVII^e siècle pour n'être pas aussi originale que celle des Virginalistes Elisabethéens ne manque cependant pas d'intérêt, ni de fécondité ; c'est une de ces terres promises, où la musicologie trouvera encore à glaner plus d'une fois. On pourrait reprocher à M. Dussauze de s'être limité un peu trop rigoureusement à son sujet. Nous ne demandons pas mieux que de nous intéresser au Captain et à ses Choir Boys, mais quelques mots sur l'état général de la musique anglaise avant leur venue eussent été ici bien à leur place. Et de plus, certains aperçus sur les origines de la Sonate — fort intéressants par eux-mêmes — l'eussent été encore davantage, étayés par quelques rapprochements et quelques points de comparaison ; les mêmes problèmes ne se sont-ils pas posés pour la France, pour l'Allemagne et pour l'Italie ? certaines questions d'art sont forcément internationales. Il faut néanmoins saluer comme l'indice d'une largeur d'esprit certaine l'intérêt qui nous porte depuis peu vers l'art anglais et vers tout ce qui s'y rattache. Nous avons été trop longtemps enclins à condamner en bloc toute musique ayant résonné de l'autre côté du détroit. Il n'est jamais trop tard pour devenir plus équitable.

J. K.

DENKMAELER DER TONKUNST in Oesterreich, Bd. 40 et 41 (Wien Artaria 2 vol. in-fol.)

Le premier de ces volumes contient la partie IV de l'*Opus Musicum* de Jacob Handl (Gallus), paru en 1587, publié ici par MM. Bezecny et Mantuani avec une courte introduction, et un soin qui me paraît louable. Malheureusement des œuvres aussi polyphoniques, écrites souvent à plusieurs chœurs, et sans réduction de clavier aucune ne sont pas accessibles à un public très nombreux.

Le second volume confié à M. H. Rietsch, présente un manuscrit de *Minnesaenger*, en facsimilé et transcription, également avec quelques mots de révision. Il y a là de jolies mélodies comme celle-ci :



GRATTAN FLOOD. — *The Dublin Society for the support of decayed musician.* (Reprinted from the Journal of the Royal Society of antiquaries of Ireland.)

Ces quelques pages nous apportent des documents d'archive sur une société de prévoyance, formée à Dublin pour les musiciens au XVIII^e siècle.

LIVRES REÇUS

— BARZUN. — *Poème et drame* (Paris, Figuière et C^{ie}, 1913, in-8° de 58 pp.)

— GREEN. — *Some aspects of chinese music.* (London. Reeves, 1913, in-12° de 150 pp. 2 s.)

— CLOSSON. — *Notes sur la chanson populaire en Belgique* (Bruxelles, Schott. 1913 in-8° de 84 pp. Fr. 1.50)

— HILDEBRANDT (Merrick). — *Ce que doit savoir un violoniste* (Genève, 29 quai des Bergues, 1913, in-12° de 16 pp.)

— CHENNEVIÈRE (Daniel). — *Claude Debussy et son œuvre* (Paris, Durand, 1913, in-4° de 48 pp. Fr. 2)

— EMMANUEL (Maurice). — *Traité de l'accompagnement modal des psaumes*. (Lyon Janin frères, 1913, in-4° de 210 pp. Fr. 6)

— ORTIZ (Diego). — *Tratado de glosas sobre clausulas... Roma 1553*. Herausgegeben von Max SCHNEIDER. Veröffentlichungen der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft. (Berlin, Liepmannssohn, 1913, in-8° obl. de 136 pp.)

— SPRINGER (Herman). — *Das Partiturograph von G. Scarlatti's bisher verschollener Clemenzia di Tito*. (Berlin, Breslauer, 1913, in-4° de 16 pp.)

— MASSON (Paul-Marie). — *Chants de Carnaval Florentins, de l'époque de Laurent le Magnifique*. (Bibliothèque de l'Institut français de Florence. Paris M. Senart et C^{ie}, 1913, in-fol. de 106 pp. Fr. 6)

— GASTOUÉ (Amédée). — *Variation sur la Musique d'église*. (Paris, Editions de la Schola Cantorum, 1913, in-4° de 108 pp. Fr. 1.50)

— GREGORY (Julia). — *Catalogue of early books on music*. Library of Congress. (Washington. Government printing office, 1913, in-4° de 312 pp.)

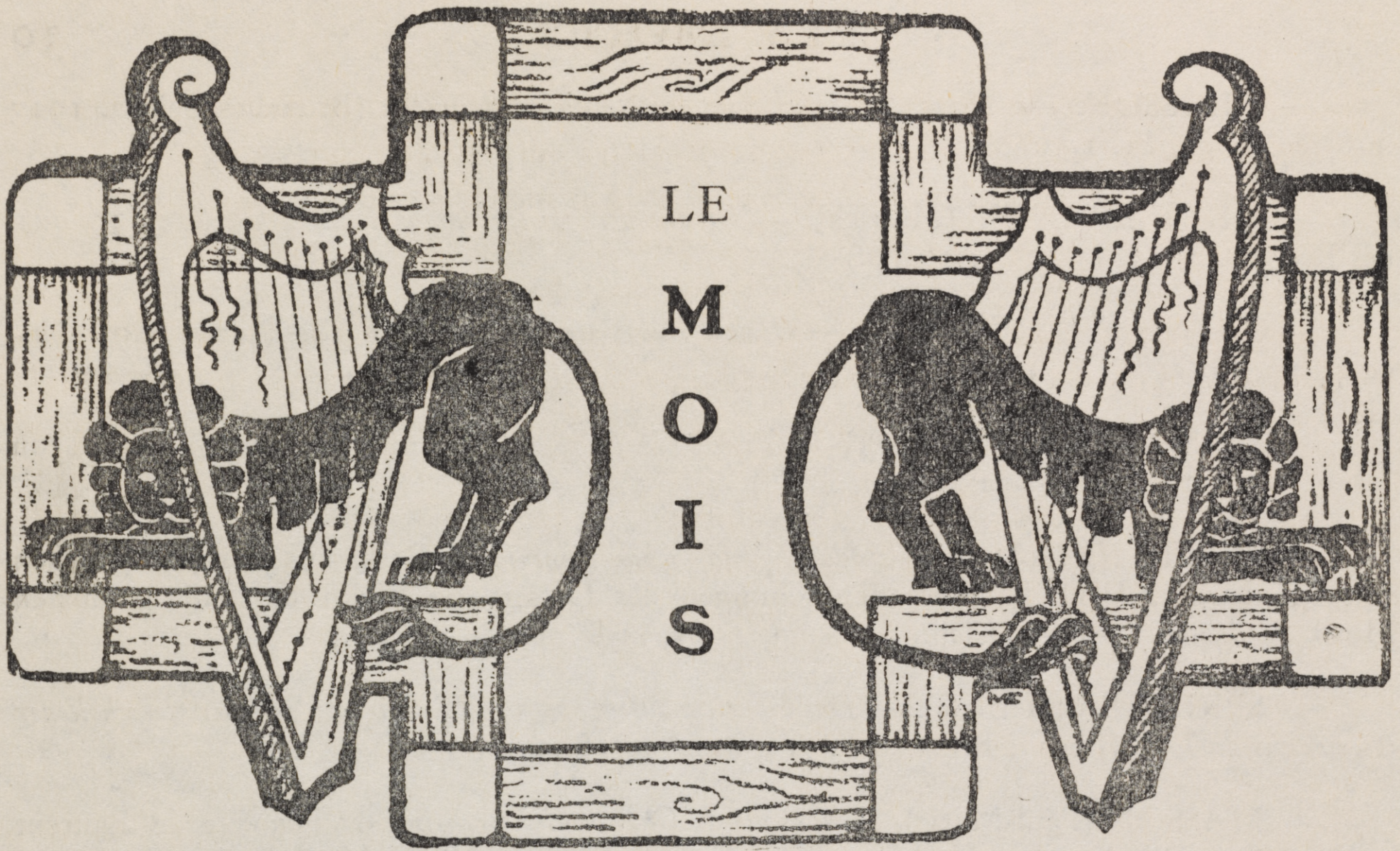
— LACH (Robert). — *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoë*. (Lpz. Kahnt Nachfolger, 1913, in-4° de 735 pp. + 98 pp. de musique. Mk. 22.)

— DEUTSCHE MUSIKBUECHEREI. — (Regensburg, Gustav Bosse. Collection de volumes in-12°.) Bd. I, FRANKENSTEIN, A. Seidl. — Bd. II, A. SEIDL, *Hellerauer Schulfeste*. — Bd. III, B. MARX, *Wege zu Beethoven*. — Bd. IV, A. WEWELER, *Ave Musikai*. — Bd. V, A. SEIDL, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*. — Bd. VI, A. LORTZING, *Gesammelte Briefe*. — Bd. VII, A. SEIDL, *Festschrift*.

— PETIT (ALBERT). — *La fonction vocale et l'art du chant*. (Paris, 2 rue Blanche, 1913, in-4° de 265 pp., fr. 8.)

— THOMAS-SAN-GALLI (W. A.). — *Mona Lisa*. (Jena, Costenoble 1913, in-12° de 197 pp. Mk 2,25.)

JEANNIN (Dom J.). — *Le chant liturgique syrien*. (Paris. Extrait du Journal Asiatique. 1912 in-8° de 132 pp.)



Les Théâtres

LES TROIS MASQUES

On nous avait dit : “ C’est du théâtre ! ” et cette formule magique nous avait fait entrevoir toute une série de phénomènes aussi mathématiquement réglés que le cours des astres et l’heure des marées. “ C’est du théâtre ; c’est du bon théâtre ”... on sait ce que signifient ces certificats. “ C’est du théâtre ” veut dire qu’il y aura dans le livret une succession d’événements saisissants, une action attachante, des épisodes adroitement enchaînés, des pages illustrées rapidement tournées, du mouvement, de l’action directe, des coups de couteau, de fusil ou de bâton, du sang, de la volupté et de la mort. “ C’est du théâtre ”... voilà qui excuse d’avance toutes les inélégances de langage, toutes les imperfections de l’écriture, les incorrections, les fautes de français et les maladresses de style ; voilà qui permet aussi au compositeur de faire bon marché des scrupules techniques, de négliger son harmonie, de se contenter de la première idée mélodique venue pourvu qu’elle ait de l’accent, de renoncer au travail des développements, de simplifier son orchestration et de briser toute entrave esthétique.

N’allez pas objecter qu’il n’y a peut-être pas qu’une seule espèce de “ théâtre ” et qu’on peut fonder une œuvre parfaitement scénique sur un lyrisme moins frénétique, sur de l’émotion, sur de la poésie, sur de la tendresse, sur de la psychologie, du mystère, de l’au-delà, d’immobiles conflits intérieurs... on vous rirait au nez sans daigner vous honorer d’une réponse. N’allez pas faire observer que “ Pelléas ” qui, paraît-il, ne peut pas prétendre au titre d’œuvre théâtrale, tient assez solidement le plateau alors que “ Sanga ” qui est “ le théâtre ” même, a

cessé de fréquenter celui de l'Opéra-Comique, on se contenterait de hausser les épaules.

Faire "du théâtre" est une expression consacrée qui veut dire faire du vérisme. Il suffit de s'entendre sur le sens des mots en matière d'art pour mettre tout le monde d'accord.

MM. Charles Méré et Isidore de Lara ont eu, l'un et l'autre, l'intention bien arrêtée de faire œuvre théâtrale en donnant à l'acte angoissant des "Trois Masques" représenté avec tant de succès, sans musique, il y a cinq ans, les caractères et les dimensions d'un drame lyrique. On était donc en droit de s'attendre à la série des catastrophes prévues par les conventions internationales qui régissent ce genre de travaux. En réalité nous fumes favorisés d'une surprise.

D'abord, le drame de Charles Méré, atteint à l'intérêt sans dérouler le peloton de ficelles dramatiques dont l'entrelacement immuable, cent fois observé avec résignation par les spectateurs avertis n'a qu'une solidité toute conventionnelle. Certes, la dilatation démesurée qu'à dû subir son action si nerveusement ramassée sur elle-même pour donner au musicien les moyens de parfaire deux cent cinquante pages de partition de piano, fut pour le scénario primitif une douloureuse épreuve, mais le résultat obtenu passe tout espoir. Ces quatre actes — sauf le dernier que le musicien a terriblement alourdi — demeurent captivants et riches d'atmosphère. Mises en action par M. Durec avec une remarquable intelligence, certaines scènes constituent d'inoubliables visions.

Mais la grande surprise nous vint de la partition. M. Isidore de Lara a réalisé de si notables progrès sur ses œuvres précédentes qu'on ose à peine les noter de peur de commettre une impertinence ! Comme il y a loin de l'écriture des "Trois Masques" à celle de "Solea" ou de "Messaline" ! Sans doute, pour taquiner les musiciens modernes qu'il ne chérit pas d'une tendresse immodérée, si l'on en croit ses biographes, il continue à prendre avec l'orthographe musicale des libertés un peu méprisantes, sans doute il traite assez cavalièrement les traités d'harmonie et ne tient aucun compte des relations diplomatiques en usage entre les quintes et les octaves, mais ces incartades qui, pour lui, étaient autrefois la règle, sont aujourd'hui l'exception et nous trouvons à chaque pas des coquetteries d'écriture absolument imprévues. Voici des appoggiatures expressivement interprêtées, voici une adroite utilisation de la gamme mineure sans altération du sixième degré, voici des accords chromatiquement déduits, voici des imitations, voici de la romance bien taillée en pleine musique italienne, bien coupée, bien "balancée" comme disent les connaisseurs. Voici enfin justifiée par trois ou quatre mélodies solidement "envoyées", cette ambition, jusqu'ici mystérieuse, de l'auteur de Sanga, d'être un champion de l'art vocal et du bel canto. Assurément cet idéal n'est pas celui de tous nos contemporains et n'est, en tous cas, pas le mien ! Mais notre devoir n'est-il pas de proclamer le résultat complet des courses, quel que soit l'emplacement du poteau d'arrivée ? Dans le grand-prix international du vérisme j'ai noté dernièrement le peu de confiance que m'inspirait un favori, je m'empresse de déclarer aujourd'hui qu'il faut compter avec un outsider. La critique n'a pas d'autre rôle. Au public de choisir avec soin le guichet du pari-mutuel où il portera ses enjeux !

Emile Vuillermoz.



CONCERTS COLONNE — SOCIÉTÉ DES NOUVEAUX CONCERTS

Lorsque le rideau des brouillards d'Octobre est retombé sur le dernier acte de la féerie automnale, lorsque les machinistes du théâtre de la Nature ont remis au "lointain" les portants et les toiles de fond couleur de rouille de l'apothéose finale, les sociétés de concerts s'empressent de planter leur décor musical et de faire la "mise en état" symphonique pour leur réouverture annuelle.

Il faut bien l'avouer, ceci ne tue pas cela et le second spectacle ne vaut pas le premier. Mais, que voulez-vous, il faut bien faire quelque chose pour les milliers de braves gens qui demandent à toucher, le dimanche, sous la forme d'une petite somme d'idéal, le prix d'une semaine de labeur. Reconnaissons, en passant, qu'ils savent, à cet égard, se contenter d'un salaire de famine.

Au fond, nos peintres symphonistes n'accordent pas une attention assez fervente à la beauté des saisons. Ils étudient la nature dans des ouvrages où elle revêt un aspect désagréablement artificiel, où les rochers sont en carton et les feuillages, en gaze peinte. Or, la musique est précisément l'art qui est le plus près de la nature, celui qui lui tend le piège le plus subtil. Malgré leurs prétentions de traducteurs-assermentés, les peintres et les sculpteurs ne peuvent nous donner de la beauté de l'univers qu'une interprétation assez libre et toujours fragmentaire. Ils ne saisissent et ne fixent qu'un seul de ses aspects, un seul de ses instants : seuls, les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense palpitation. Nous savons que c'est un privilège dont ils n'abusent pas. Il est rare que la nature leur arrache un de ces cris sincères d'amants qui font le charme de certaines pages du *Freyschütz* ; le plus souvent leur passion s'accommode d'une végétation que la littérature a desséchée entre les

feuillet de ses livres : Berlioz s'en contenta toute sa vie. Son génie trouva d'après délices à promener sa nostalgie dans un magasin de fleurs artificielles.

La musique de notre époque sut échapper à ce travers romantique de la vision littéraire mais elle a d'autres faiblesses. On a pu noter, en ces dernières années, son indulgence particulière pour la rigueur mécanique de certains agencements de paysages. Il n'est évidemment pas indispensable de revenir à la naïve esthétique de Jean-Jacques Rousseau mais, tout de même, le passé nous donne quelques spirituelles leçons. Nous avons besoin de méditer l'exemple que nous proposent certaines petites pièces de clavecin de Couperin ; elles sont d'adorables modèles d'une grâce et d'un naturel que nous ne connaissons plus. Rien ne peut faire oublier le parfum sournoisement voluptueux, la fine perversité inavouée qui rôdent innocemment autour des *Barricades mystérieuses*....

Avouons-le franchement, l'art de s'exprimer symphoniquement est de ceux qui ne s'apprennent pas. Aucun Conservatoire, aucune Schola n'en détient le secret. Le théâtre offre des ressources heureuses de gestes, de cris, de mouvements qui viennent au secours du musicien embarrassé mais la musique pure ne met aucune bonne volonté à le tirer d'affaire. Il faut avoir en soi le don d'évocation ou renoncer immédiatement à la lutte. Et puis, d'où vient la musique symphonique de notre pays ? Quelle est l'hérédité qui nous guide vers ce mode d'expression ?... Nos musiciens se sont inspirés d'abord des poèmes de Liszt, puis de ceux de Richard Strauss avec une grande docilité. Notez, d'ailleurs, que toutes leurs tentatives d'émancipation ont été sévèrement réprimées. Chaque fois qu'ils voulurent s'affranchir de cette tradition, ils furent rappelés à l'ordre. On les accabla sous le poids de sublimes exemples. Beethoven — à qui l'on devrait bien permettre de prendre, en matière de critique, un repos bien gagné — Beethoven fut appelé à la rescousse. Des juges sévères prononcèrent de terribles sentences, au nom des règles classiques de la construction dont ils ignorent le mécanisme le plus élémentaire. Savent-ils que personne ne poussa plus loin que Bach, l'un de leurs législateurs, la liberté et la fantaisie de l'écriture et de la forme ?

Pourquoi, de plus, ne veulent-ils pas comprendre que ce ne serait vraiment pas la peine d'avoir tant de siècles de musique derrière nous, d'avoir bénéficié de ce magnifique héritage intellectuel et de chercher puérilement à récrire l'histoire. Notre devoir n'est-il pas, au contraire, de trouver la formule symphonique qu'exige notre époque, celle qu'appellent les progrès, les audaces et les victoires modernes ? Le siècle des aéroplanes a droit à sa musique. Qu'on ne laisse pas les défenseurs de notre art s'immobiliser au dernier rang de l'armée des chercheurs ; qu'ils ne soient pas distancés par le génie des mécaniciens.

La musique dramatique est directement intéressée à cette transformation des mœurs symphoniques. Son sort est lié à celui de la musique pure. Si elle souffre aujourd'hui c'est parcequ'elle a mal interprété l'idéal wagnérien et a voulu en tirer une formule inacceptable pour notre race. Wagner n'est pas un bon professeur de français.

Epurons notre musique. Appliquons nous à la décongestionner. Cherchons à obtenir une musique plus nue. Gardons nous de laisser étouffer l'émotion sous l'amoncellement des motifs et des dessins superposés : comment en rendrions nous la fleur ou la force en conservant la

préoccupation de tous ces détails d'écriture, en maintenant une impossible discipline dans la meute grouillante des petits thèmes qui se bousculent et se chevauchent pour mordre aux jambes le pauvre sentiment qui cherche bientôt son salut dans la fuite !... En règle générale, toutes les fois, qu'en art, on pense à compliquer une forme ou un sentiment, c'est qu'on ne sait pas ce qu'on veut dire.

Mais il faut surtout nous convaincre que nos compatriotes n'aiment pas la musique. Les compositeurs ne se sentent pas encouragés à livrer des batailles et à chercher du nouveau. On n'aime pas la musique en France : si vous en doutez écoutez seulement sur quel ton en parlent les critiques ! Comme on voit bien qu'ils n'ont pas de tendresse pour elle ! Ils semblent toujours assouvir sur l'infortunée une obscure rancune, une vieille haine tenace. Ce sentiment n'est pas spécial à notre époque. De tout temps la beauté a été ressentie par certains comme une secrète insulte. Ils éprouvent instinctivement le besoin d'en tirer vengeance en abaissant l'idéal qui les humilie. Qu'il y a loin de cet état d'âme haineux à la juste sévérité d'un Sainte-Beuve, qui, lui, aimait la littérature ou d'un Baudelaire qui fut, en même temps qu'un merveilleux artiste, un critique d'une compréhension unique.

Il nous reste pourtant un moyen de faire revivre le goût de la musique symphonique parmi nos contemporains : appliquons à la musique pure le traitement du cinématographe. C'est le film — le film d'Ariane — qui nous permettra de sortir de cet inquiétant labyrinthe. MM. Léon Moreau et Henry Février viennent d'en fournir la preuve avec le plus grand succès. Les innombrables auditeurs qui s'ennuient à l'audition de la *Passion* de Bach, et même de la *Messe en ré*, retrouveraient toute leur attention et toute leur émotion si l'écran prenait en pitié leur détresse. On pourrait même y ajouter la cinématographie des instants par lesquels a passé l'auteur au moment de la composition de son œuvre...

Que de malentendus seraient ainsi évités ! Le spectateur n'est pas toujours responsable de ses erreurs ! Il ne peut pas toujours préparer son audition comme une thèse ; la vie normale d'un citoyen n'est pas spécialement favorable à la suggestion des émotions esthétiques. L'auteur ne serait plus trahi, nous serions débarrassés des fausses interprétations, nous connaîtrions enfin avec certitude la vérité, la vérité, la vérité !...

Malheureusement nous sommes trop respectueux de nos habitudes, nous ne renoncerons pas volontiers à nos façons traditionnelles de nous ennuyer et nous imiterons toujours les mêmes choses...

Ah ! quel dommage que Mozart ne soit pas français... on l'imiterait davantage.

NOTES SUR LES CONCERTS

Nous n'avons pas pu suivre les deux premiers Concerts Colonne parce qu'il est convenable, en ce moment, d'avoir la grippe. D'ailleurs, aucune nouveauté ne figurait au programme. L'honorable Association a pris le départ à une allure de train-omnibus : ne pourrait-on pas lui faire contracter l'habitude de brûler quelques stations ?

* * *

Il a bien fallu pourtant que nous assistions, au Théâtre des Champs-Élysées, aux deux soirées d'inauguration de la Société des Nouveaux Concerts. De ces débuts nous emportons l'impression qu'il est difficile d'obtenir une exécution plus rapprochée de la perfection que celle qui nous fut offerte par cette jeune Société. Nous avons déjà rendu hommage au talent de son chef D. E. Inghelbrecht ; ses efforts ont enfin reçu leur récompense : il a maintenant l'orchestre qu'il mérite.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

A Monsieur Vincent d'Indy

Mon cher ami,

Au moment de monter en chemin de fer vous m'avez écrit " Voulez-vous me rendre le service d'entendre *pour moi* les Concerts Lamoureux pendant mon absence ?... " ¹ puis vous êtes parti sans me laisser d'adresse.

Qui ne dit mot consent ! — le silence lui fût-il imposé par la force des choses.

J'ai donc consulté le très précis calendrier du Père Ubu, et j'ai vu que parmi les *fêtes mobiles* de saints plus ou moins fantaisistes, St Esturgeon ou St^e Carpe près de St Polycarpe, une solennité demeure immuable : 2^d dimanche d'octobre, réouverture des Concerts Lamoureux.

Votre désir en ayant fait pour moi une *fête d'obligation*, le 12 octobre je me suis rendu au temple où elle est célébrée, salle Gaveau.

J'y ai trouvé un concert hors série, un concert exceptionnel.... N'en inférez pas que le programme méritât ce nom. Si je faisais rôle de critique je crois même que l'occasion se présenterait ici de placer un couplet sur le rajeunissement nécessaire des programmes.

Mais je ne suis pas et ne veux pas être critique. Je n'ignore pas, en outre, qu'il pourrait, et non sans raison, m'être répondu : si certaines générations sont saturées de Beethoven, de Wagner, de Franck ou de St Saëns, il est des " générations montantes " qui, à leur tour, ont " droit à cette beauté. "

Je n'insiste donc pas, mais vous dis en toute simplicité que je fais partie à certains égards de la génération saturée.

Ne croyez pas cependant que je vais me plaindre d'avoir, une fois de plus, entendu la symphonie de Franck. D'abord je l'aime, et puis je l'ai aimée dès que je l'ai connue. Elle

¹ Cette absence sera de courte durée. Dès le prochain numéro, M. VINCENT D'INDY reprendra possession de sa rubrique. N'étant pas appelé à s'absenter de Paris cet hiver aussi fréquemment que la saison dernière, l'éminent compositeur se propose même d'honorer notre Revue d'une collaboration particulièrement fidèle, en assurant personnellement toute la critique des Concerts Lamoureux.

n'était pas à la mode alors, et ma vanité de "précurseur" se doit de lui témoigner une publique reconnaissance.

Assurément je ne suis pas le seul qui aie le droit d'arborer cette fierté, nous sommes quelques-uns "comme ça", mais pas très nombreux.

Vous souvenez-vous de la répétition générale de cette symphonie au Conservatoire ? Un laisser-passer avait été accordé "aux élèves de Monsieur Franck". A ceux-ci s'étaient joints quelques fervents des *Béatitudes* et du *Quintette*, et tout cela formait un petit groupe qui tenait facilement dans les deux ou trois premiers rangs des fauteuils.

Nous étions émus. Il nous semblait que quelque chose de grand allait naître.

A certains d'entre nous notre maître avait expliqué son œuvre :

"C'est une symphonie classique.

Au début du premier mouvement se trouve une reprise, comme on faisait autrefois pour mieux affirmer les thèmes. Mais elle est dans un autre ton. Ensuite viennent un *andante* et un *scherzo* liés l'un à l'autre. Je les avais voulus de telle sorte que chaque temps de l'*andante* égalant une mesure du *scherzo* celui-ci pût, après développement complet des deux morceaux, se superposer au premier. J'ai réussi mon problème.

Le *Finale*, ainsi que dans la IX^e, rappelle tous les thèmes ; mais ils n'apparaissent pas comme des citations, j'en fais quelque chose, ils jouent le rôle d'éléments nouveaux.

Je crois que c'est bien. Je crois que vous serez contents !"

Certes, nous fûmes contents ! et je ne puis oublier l'exaltation de Chabrier, de qui l'enthousiasme débordant emplissait la petite salle.

Le lendemain il n'y avait plus de laisser-passer. Parmi les abonnés quatre ou cinq d'entre nous seulement purent se glisser. Ils furent presque seuls à applaudir, et cela même au grand scandale de leurs voisins. Je vois encore une vieille dame, toute grave, qui, les yeux fixes, parlant comme *ex cathedra* à toute le monde et à personne, mais en réalité à moi, prononçait "Pourquoi jouer ici cette symphonie ? Quel est ce monsieur Franck ?... un professeur d'harmonium, je crois..."

A la sortie, nous tremblions de trouver le Père Franck attristé par la froideur du public.

Il était radieux ! Il avait entendu sa musique, joie qui lui était rarement accordée ; il lui semblait qu'elle avait plu... et il comptait qu'elle plairait davantage encore le dimanche suivant, la série B des abonnés ayant, à cette époque, on ne sait pourquoi, la réputation d'être plus "avancée" que la série A. Déjà il se figurait avoir vaincu l'hostilité des chefs d'orchestre et du public, faisait des projets de compositions, songeait à des ouvrages... qui seraient exécutés, et, instruit par l'expérience se promettait — (Dois-je dire *nous* promettait ?) — d'écrire désormais les cuivres autrement qu'il ne l'avait fait dans le *Finale*.

Le lendemain la presse demeura muette. Un petit journal musical inséra un article injurieux, où Delibes était accusé de s'être gravement compromis par ses applaudissements.

Puis les années passèrent. Franck était mort. Sa symphonie, qu'il entendit une fois seulement en France, découverte comme ses autres œuvres, fit recette... et prit place au répertoire de toutes les sociétés de concert.

Aujourd'hui certains se plaignent de son retour trop fréquent. Il paraît même que quelques jeunes éprouvent à son égard une telle aversion que son exécution leur cause une véritable souffrance.

Par contre ils auraient décidé d'adresser des témoignages d'affectueuse admiration à M^r S^t Saëns qui, lui, ne les peut souffrir, et entendent avec *émotion* — (pourquoi ce mot, en cette occasion, prend-il apparence de paradoxe ?...) — sa symphonie en ut mineur.

J'ai peine à croire cependant qu'ils en aiment au même titre l'ingénieux et vivant premier morceau et le somptueux finale, ou le mendelsohnien scherzo et la "belle phrase" de l'adagio.

Quant au public, pour lui aucun doute ne subsiste. Il vibre à tout, acclamant avec la même frénésie Franck, M^r Saint-Saëns, la scène du *Vaisseau fantôme* chantée avec soin par M. Albers, ou un air de Grétry dont les paroles consolantes... pour les vieux messieurs ne lui arrachent même pas un sourire :

Non, ce n'est point une chimère,
Je sens mon front sexagénaire
Encor brûlant de son baiser.

De même il applaudit au second concert la symphonie de M^r Dukas. Et ce fut justice, comme on dit dans les requêtes à fin de révision, bien qu'il n'y ait dans le cas actuel aucun jugement à réformer. M. Dukas en effet, exemple presque unique dans l'histoire de l'art, est un grand musicien qui fut presque immédiatement reconnu pour tel. Cette symphonie, d'allure parfois Beethovénienne à mon avis (le thème du finale ne vous a-t-il jamais fait songer à l'ouverture de *Léonore* ou au concerto en mi bémol ?) s'affirme tout d'abord, sans qu'il soit besoin d'analyse, solidement construite, avec cette sûreté de forme par où se reconnaissent les œuvres durables. Elle n'est pas cyclique, et cependant son style lui confère un caractère d'unité qui lie étroitement les uns aux autres ses trois morceaux, sans que l'épisode délicieusement mystérieux et comme lointain du second en rompe le fil.

Après cette œuvre déjà classée d'une manière définitive, et hors de la portée des caprices du goût, nous avons entendu en première audition *les Djinns* de M. A. Philip.

Bien qu'il ait mis en musique tout le célèbre poème de Victor Hugo, M. Philip ne lui a guère emprunté que le plan de son morceau : un *crescendo* suivi d'un *diminuendo*. C'est celui des préludes de *Lohengrin* et de *Tristan*. Les formes identiques engendrent parfois des musiques bien différentes !

De l'expression et du rythme des vers il a montré peu de souci, et semble s'être inspiré de ce poème pour en composer un autre, qui est en réalité un poème symphonique. Aussi traite-t-il la voix sans grands égards, oubliant de la protéger contre les clameurs des instruments, ou lui imposant avec une déconcertante régularité, à la fin et aussi au milieu de chaque strophe, de longs et parfois inexplicables silences.

Ces critiques de composition accordées à ma conscience, j'ai plaisir à constater en M. Philip un musicien bien doué, qui ne paraît pas chercher, afin de se créer une originalité,

à imiter celui-ci ou celui-là, et qui, ayant eu peu d'occasions encore de s'entendre, semble déjà familiarisé avec les timbres de l'orchestre.

Son interprète, M^{lle} Daumas, dont la voix est fort belle, est chanteuse de théâtre, et semble un peu dépaycée au concert.

Quand je vous aurai dit que M. Chevillard, si discret à l'égard de ses œuvres, a fait entendre sa *Ballade symphonique* exécutée pour la première fois il y a treize ans, et que ce morceau clairement pensé et justement instrumenté a reçu un accueil chaleureux — où il aurait tort de ne voir qu'une formule de politesse de la part d'un public qui a de nombreux motifs de lui être reconnaissant — je n'aurai, je crois, rien omis.

Si, en effet, je ne vous ai pas parlé du concerto en mi bémol de Liszt, c'est volontairement, ce concerto faisant partie à coup sûr pour moi des œuvres dont je suis saturé.

Malgré le talent de M^r Borchard, je ne puis, je l'avoue, me résigner à écouter ses octaves, ses trilles, ses tintements de triangle... je m'efforce à penser à autre chose.

Tandis que j'entendais, malgré moi, certain thème à la fois goguenard et vainqueur du finale, je songeais que, à cette minute précise, vous étiez peut-être dans l'église inférieure d'Assise devant les fresques de Simone Martini ou de Giotto — ou bien à Montefaleo devant les Gozzoli — à Cortone devant l'Annonciation de Fra Angelico, ou bien encore au cher couvent de la Verna, parmi les bons et gais moines franciscains et les émouvants souvenirs — vieux de sept siècles ! — du Petit Pauvre d'Assise !....

Je reviens vite rue la Boétie pour vous affirmer en terminant que l'orchestre Chevillard n'a rien perdu de ses qualités, — que si souvent vous m'avez vantées — et qu'il a fait bénéficier toutes ces œuvres, notamment les symphonies de Franck, de MM. Dukas et St-Saëns, de la précision minutieuse et de la sonorité brillante qui conviennent si bien surtout à la dernière.

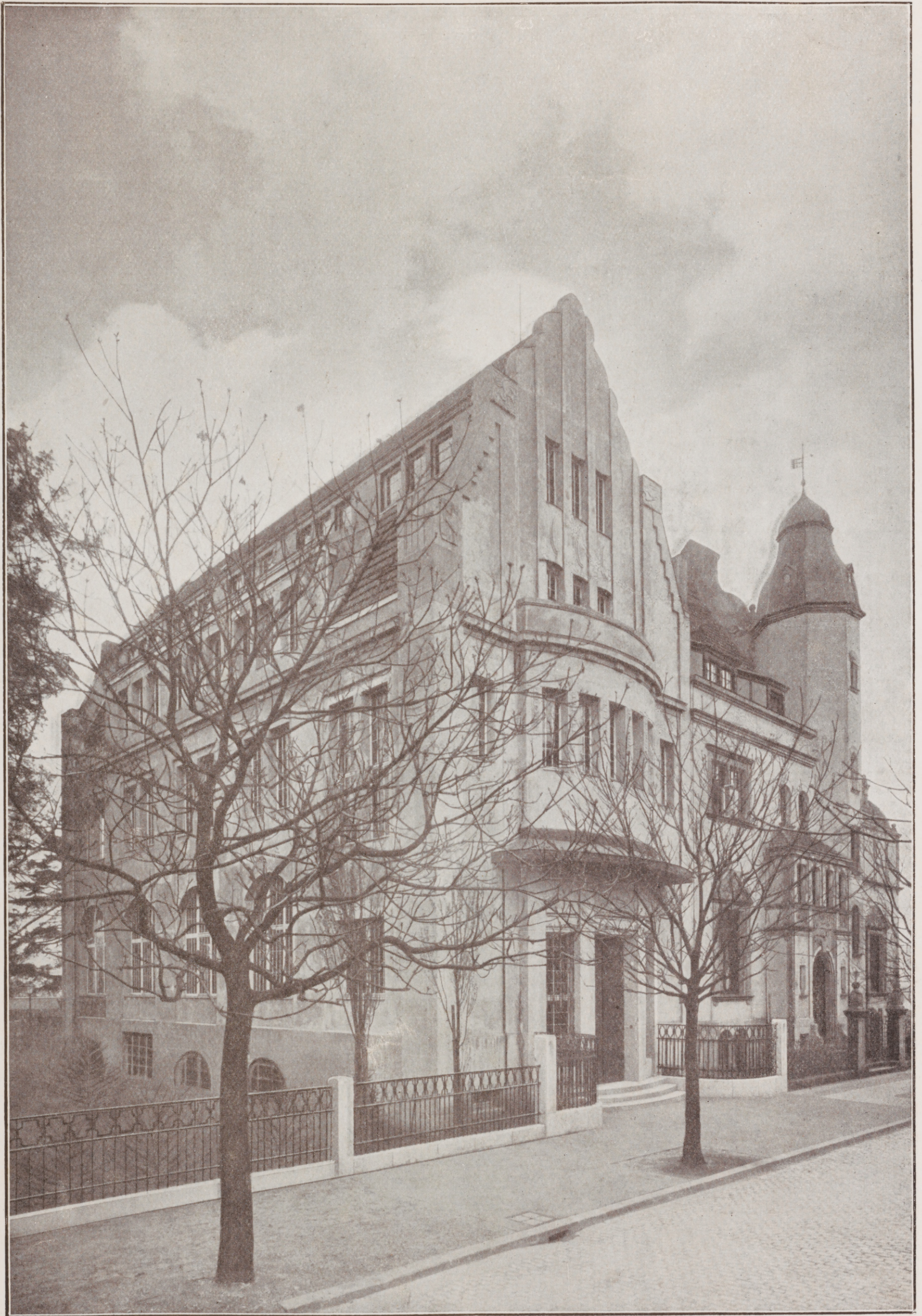
Quant à Mozart, dont la symphonie *Jupiter* clôturait le 2^d concert, il a été applaudi tel un ancien jeune méconnu longtemps, et auquel on doit quelque réparation.

Assurément il n'existe guère de musicien et pas de public qui n'aiment Mozart, mais sachez qu'un groupe se forme actuellement qui *fait profession* de l'aimer. Ce n'est pas absolument la même chose.

Il y a de la politique là-dessous. On aime Mozart *contre* Beethoven, comme on aime Mr. St-Saëns *contre* Franck.

P. de Bréville.





LE MUSÉE HEYER A COLOGNE



J. HEYER FONDATEUR DU MUSÉE INSTRUMENTAL DE COLOGNE

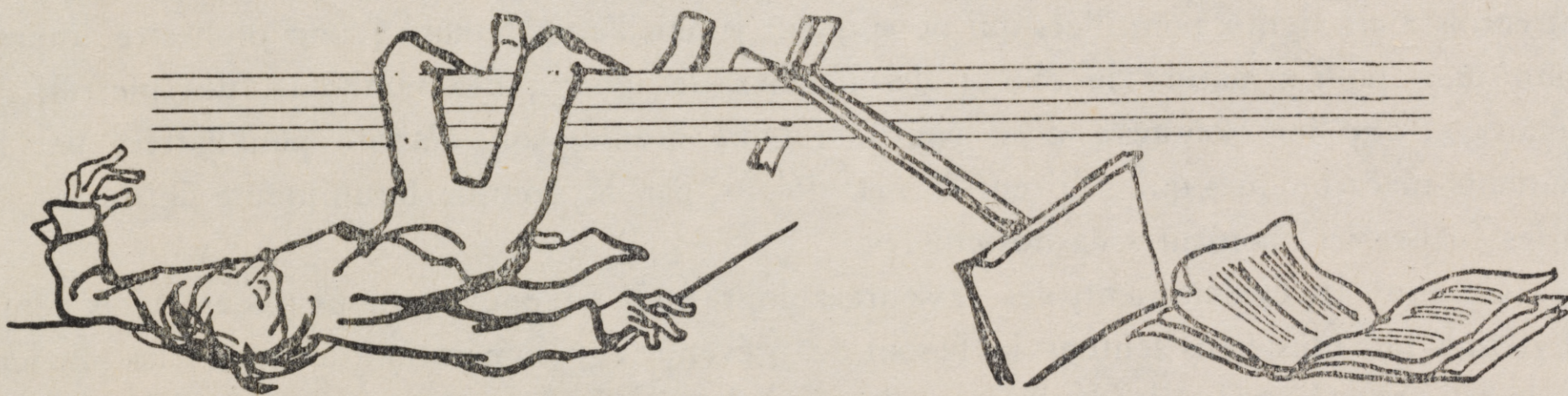
Music-Halls

Les Folies-Bergères hébergent en ce moment deux prodiges. L'un est le jongleur Salerno qui paraît guider les objets dans l'espace par des effluves émanés de toute sa personne, en telle sorte que sans hésitation, d'un mouvement précis et moelleux, cette feuille de papier jetée en l'air retombe en l'enveloppe à peine ouverte, ou cette boule viennoise se pose comme un oiseau sur la colonne de queues de billard, qui a son front pour base. L'autre intéressera plus particulièrement les musiciens : c'est un enfant qui joue du xylophone. Son nom cosmopolite, little Roberto, avoue maintes tournées déjà, et on ne lui donnerait guère plus d'une douzaine d'années. Il prend place sans grâce devant son instrument qui a la forme d'un cymbalon ; mais aux premiers sons de l'orchestre, un sourire timide éclaire sa face écrasée de lutteur forain. Il se penche, brandit ses baguettes, et sur l'ouverture de *Guillaume Tell* exécute les plus brillantes gambades ; les sons s'allument, pétillent comme des étincelles électriques, s'enchaînent en longs arpèges, rebondissent en trilles et en batteries de haute fréquence, sur un mouvement qui s'accélère régulièrement et comme un bon moteur s'emballe sans aucun raté. L'orchestre, que bien des théâtres, à Paris même, pourraient envier à ce music-hall, accompagne dans une sonorité douce dont les nuances, loin d'être couvertes, s'éclairent au reflet de ces traits de feu : telle est la vertu des instruments à percussion, que leurs sons peuvent se rapprocher indéfiniment sans se rejoindre, et comme une trame transparente laissent passer les vibrations les plus subtiles. Les Chinois, les Cambodgiens, les Javanais, excellent à entrecroiser ces lignes pointillées qui ne risquent jamais l'empâtement ; leur orchestre impressionniste a pour armature le chœur des cloches, des gongs, des tambours, des pierres, des métaux et des bois sonores ; c'est pourquoi leurs oreilles sont d'abord peu flattées par les filaments macaroniques qui s'étirent de nos violons, par la bouillie bitumineuse de nos basses, ou les épaisses éclaboussures de nos cuivres.

Ce sont là, évidemment, des ressources dont nous ne pouvons nous passer. Mais depuis longtemps nos musiciens sentent le besoin de prévenir l'agglomération des sons : les pizzicati des instruments à cordes, les battements des timbales, les égrègements de la harpe, le martèlement du piano, n'ont pas d'autre objet. Le xylophone a été employé d'abord pour des effets descriptifs, comme dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns où il imite le cliquetis des ossements ; mais c'est sans aucune allusion de ce genre et seulement pour le charme de sa résonance confuse, qu'il intervient, par exemple, dans la nuit embaumée d'*Iberia*. Par malheur, les xylophones d'Europe sont construits avec des bois trop mous et mal préparés : le son est sec et mat. Celui du jeune virtuose ne fait pas exception. L'Asie a le secret de ces lames résistantes qui vibrent comme le cristal. On se souvient peut-être qu'un xylophone a figuré avec honneur dans un concert de la Société musicale indépendante. Il faut croire que nos fabricants d'instruments n'étaient pas dans la salle ce soir-là.

Le ballet de *Montmartre*, qui est aux Folies-Bergères le morceau de résistance, contient des intentions fort jolies que l'exécution trahit en grande partie. L'éternel Pierrot depuis l'antiquité païenne amoureux de Diane, des Muses, des Bacchantes, mais surtout de sa Pierrette, est digne de la fantaisie de son tendre poète, Willette. Quelques siècles plus tard, les jeux dans l'atelier, l'apparition de M. Vautour en un costume parlant, sa lutte avec les Chats noirs, l'effronterie des gamins de Poulbot, la stupide agression de la Vache enragée qui meurt d'avoir léché une peinture, sont encore des idées fort plaisantes en leur incohérence souriante. Le dernier tableau représente l'apothéose de la butte, parce qu'il fallait une apothéose pour finir ; c'est le moins intéressant. Les rôles sont tenus avec conscience, mais sans aucune légèreté où il en fallait beaucoup. Les ensembles sont manqués parce que les braves petites créatures qui les composent sont à jamais incapables de comprendre la valeur d'un geste, d'un pas, d'une attitude, et ne s'en font pas de souci d'ailleurs, pressées seulement d'être sorties de scène pour se revêtir. La musique de M. Bosc utilise adroitement les refrains connus, mais l'orchestration en est un peu chargée. L'ouverture de *Guillaume Tell*, pour trente musiciens et xylophone obligé, sonnait mieux.

Louis Laloy.



(Bernard Naudin.)

Province

GÉNÉREUSES PROMESSES

La décentralisation répandra cette année sur nos provinces des bienfaits plus nombreux que jamais.

A **Angers**, l'Association artistique des Concerts populaires, dirigée par M. J. Gay, annonce en première audition, les symphonies diverses de MM. Le Borne, Lazzari et du regretté Ernest Chausson, ainsi que des poèmes symphoniques de MM. P. de Bréville, Gaston Carraud, Francis Casadesus, Camille Chevillard, Pierre Coindreau, Philippe Gaubert, Florent Schmitt et de Guillaume Lekeu ; parmi les œuvres reprises : *Psyché* de César Franck, la *Faute de l'abbé Mouret* de M. Alfred Bruneau, *Saugefleurie* et *Istar* de M. Vincent d'Indy, *Roméo et Juliette* de Berlioz, les *Poèmes* de Liszt, le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakov, *Tamar* de Balakirev, les *Nocturnes* de M. Claude Debussy ; puis quelques symphonies classiques, et, pour finir, rien moins que *Parsifal* de Wagner.

A **Lille**, la Société des Concerts populaires, dont M. Sechiari assume la responsabilité, est moins novatrice : Mendelssohn, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns, Haendel, Liszt, Wagner, seront ses préférés, en de belles exécutions dont M^{mes} Hatto, Kaurovska, Montjovet, M. Reder, M. Amour, M. Enesco, M. Hekking et M. Pierre Mathieu (hautbois) seront les solistes.

La Société des grands Concerts de **Lyon**, sous la conduite éprouvée de M. Witkowski, donnera, outre les symphonies coutumières, *Tamar* de Balakirew, la *Chasse du prince Arthur* et les préludes du *Pays*, de M. Guy Ropartz, le *Chant funèbre* de M. Albéric Magnard, *Cachapprès* de M. Francis Casadesus, *Ma mère l'Oye* de M. Maurice Ravel, la *Fantaisie* pour hautbois et orchestre de M. Vincent d'Indy, *Penthésilée* de M. Alfred Bruneau.

A **Marseille**, c'est M. Louis Hasselmans qui aux Concerts classiques fera entendre un acte de *Pénélope* de M. Gabriel Fauré, les préludes du *Pays* de M. Guy Ropartz, *Ma Mère l'Oye* de M. Maurice Ravel, le prélude d'*Hélène de Sparte* de M. Déodat de Séverac, le prélude à un *Ballet* de M. Roger Ducasse, *La cloche fêlée* de M. Pécoud, *La mer* de Gilson, *Catalonia* d'Albéniz, le *Coq d'or* de Rimski-Korsakov, les *Feux d'artifice* de Stravinski, la *Fille de Pohjola* de Sibélius, la *Suite moyen-âge* de Glazounov, le *Carnaval* de Dvorak.

A **Nancy**, M. Guy Ropartz l'éminent-directeur du Conservatoire, annonce parmi les œuvres nouvelles le *Jour d'été à la montagne* et d'importants fragments de l'*Etranger* de M. Vincent d'Indy, le 3^e acte de *Parsifal* de Wagner, la 2^e *Symphonie* de M. Witkowski, *Saint François d'Assises* de M. Pierné, la première des *Evocations* de M. Albert Roussel, et il reprendra la *Symphonie* de Chausson, celle de Dukas, la *Damoiselle élue* de M. Debussy. Enfin il jouera, sans que nul songe à s'en plaindre, deux de ses propres ouvrages : *A Marie endormie* et *La chasse du prince Arthur*.

A **Troyes**, l'Association du double Quintette donnera quatre concerts symphoniques, sous la direction de M. Lucien Wurmser. Beethoven, Haydn, Saint-Saëns, G. Charpentier, Borodine, César Franck, Debussy et Wagner en seront les héros.

Enfin l'Association des Concerts Rouge se transportera tour à tour en la même cité de Troyes, puis au **Mans**, puis à **Cambrai**, **Dijon**, **Lyon**, **Marseille**, **Nice**, **Orléans**, **Tours**, **Rouen**, avec ses programmes parisiens, ses artistes, ses solistes, et son chef M. Rabani.

Belgique

Avant de commencer à rendre compte des premières auditions de la saison 1913-1914, qui promet d'être brillante, nous voudrions consacrer quelques lignes au magnifique effort accompli durant les mois d'été par l'Association des Concerts du Waux-Hall. Cette association est formée par les musiciens de l'orchestre de la Monnaie ; elle fut dirigée cette année par les éminents chefs de cette phalange d'élite ! MM. Corneil de Thoran, Lauweryns, Léon Van Hout, auxquels fut adjoint le président annuel M. Andelkof. L'organisation et l'exploitation sont aux risques de la société. La ville leur accorda pour le dernier exercice une subvention de 15.000 frs, sous l'obligation de trois mois et demi de saison, avec 52 musiciens, deux répétitions par semaine et la réalisation de douze concerts gratuits, suivant un programme éducatif et chronologique approuvé par le Collège. 84 auditions furent données sur les 106 jours prévus. Soixante solistes, dix conférenciers s'y sont produits. Aux programmes figurèrent 64 auteurs français, avec 160 œuvres et 272 exécutions ; 34 allemands et autrichiens, avec 109 œuvres et 142 exécutions ; 15 russes, scandinaves, tchèques et polonais avec 26 œuvres et 44 exécutions ; 12 italiens, 35 œuvres, 51 exécutions ; 2 hollandais, 4 œuvres, 5 exécutions ; 2 anglais, 3 œuvres, 4 exécutions ; 1 espagnol, 1 œuvre, 1 exécution ; 1 suisse, idem, 62 belges, 91 œuvres et 212 exécutions. Il convient de souligner ces derniers chiffres. Il y eut un festival Saint-Saëns, un festival Berlioz, une festival russe, trois concerts Wagner, quatre concerts belges. Le cycle éducatif, commencé par Rameau, passa par Bach, Haëndel, Gluck, Méhul, Grétry, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Wagner ; suivirent deux festivals français Berlioz-Massenet, Saint-Saëns, Bizet, Lalo, Fourdrain, d'Indy, Debussy ; au festival russo-scandinave depuis Glinka, jusqu'à Glazounov, avec un représentant de chaque époque, Grieg et Swendsen. Deux festivals belges enfin, l'un consacré aux maîtres défunts (Franck, Benoit, Gevaert, Tinel, Bloxx, Radoux etc.) l'autre aux vivants (Gilson, De Baeck, Wambach, Dupuis, Du Bois, Lunssens, Delune, etc., etc., jusqu'aux plus jeunes Van Hoof, Logge, Brusselmans). Les conférences furent confiées successivement à MM. Moulinas, Pasquier, Van der Velden (Beethoven). Closson (les Romantiques) ; De Plessy, (Wagner), Chokier (Russes et Scandinaves) ; Mangin (Berlioz), Georges Eekhoud (l'art musical en Belgique depuis le Moyen-Age à nos jours), René Lyr (les musiciens belges modernes). Une brochure, écrite par Paul Gilson " *Notes brèves sur la musique symphonique* " fut distribuée aux concerts gratuits à plusieurs milliers d'exemplaires. — Cet ensemble n'est-il pas remarquable ? Il faut en féliciter les promoteurs et les vaillants instrumentistes qui surent accomplir une telle tâche, ingrate, mais féconde, avec persévérance et désintéressement. Car la récompense ne fut point à la mesure de la peine. Au point de vue moral, certes, le succès fut grand. L'affluence du public en est la première preuve. A ce propos, détachons, du rapport adressé par l'Association au Conseil communal de Bruxelles, cette observation. " Nous avons remarqué que si les amateurs ont été nombreux (officiellement 14.577) ils formaient un auditoire bien différent de celui qu'on rencontre aux concerts organisés sur nos places publiques et dans nos parcs. Ce public ne bougeait pas, ni pendant l'exécution musicale, ni pendant la conférence ; l'une et l'autre étaient écoutées dans un silence religieux. Plusieurs centaines de personnes se tenaient debout pendant plus de deux heures sans se déplacer et sans se plaindre. Ajoutons que, personnellement, nous avons fait souvent cette expérience : le grand public populaire est le plus ductile, le plus compréhensif, le plus respectueux de l'art et des artistes. C'est en lui qu'il faut chercher les communions, et les

correspondances. Il est le foyer même où couvent et s'allument les enthousiasmes et les ferveurs. Dans ses élans sincères et spontanés, nous trouverons l'explosion saine et forte des sens vierges, et la jeunesse éternelle du cœur. -- Mais nous disions que les musiciens de l'orchestre du Waux-Hall ne trouveront point la légitime récompense au point de vue financier : il est déplorable de constater que les solistes, professeurs au Conservatoire, n'ont touché que 120 frs. par mois, tandis que les modestes instrumentistes n'avaient que 90 francs ! C'est insuffisant, de moitié. Il faut souhaiter que la Ville de Bruxelles, et au besoin l'Administration gouvernementale des Beaux-Arts, viennent efficacement en aide, dès la prochaine saison, à la belle œuvre entreprise par l'Association des Concerts du Waux-Hall. Nulle ne peut avoir sa portée, son influence éducatrice, nulle ne s'adresse plus puissamment à la masse populaire, nulle n'est plus digne d'encouragement.

* * *

— C'est Fritz Kreisler, ainsi que nous l'avions annoncé qui a ouvert la saison des concerts à Bruxelles. Son programme comportait cette fois quelques œuvres "de fond", à côté des "petites choses vieillottes" qu'il nous offre d'habitude. *La Sonate à Kreutzer*, *Sonate pour violon* de Bach, *Caprices de Paganini*, etc." merveilleusement interprétés par l'illustre virtuose et le pianiste Charles Hénusse, valurent aux deux artistes une ovation enthousiaste. Nous n'avons plus d'éloges à décerner au maître, mais nous notons avec un réel plaisir le succès, que la presse enfin a consacré, de son accompagnateur. Hénusse eut l'occasion de révéler ses qualités, et la critique est unanime à reconnaître, après Kreisler lui-même, qu'il est le digne partenaire des glorieux violonistes et chanteurs dans l'ombre du renom desquels il se tint jusqu'ici trop modestement effacé.

— Le centenaire de Verdi vient d'être célébré au théâtre royal de *La Monnaie*, par deux représentations brillantes, sous les auspices du Comité du Commerce. Les célèbres artistes italiens, M^{me} Destinn, MM. Martinelli et Dinh Gilly, sous la conduite du maestro Polacco, prêtèrent un caractère, un charme particulier aux œuvres tout italiennes *Aïda* et *la Fille du Far-West*. La première, par la spontanéité, l'aisance, la fraîcheur d'inspiration, par la sincérité d'émotion et d'exubérance, impressionne et émeut davantage. Nous avons, lors de sa création, exprimé nos réserves quant à la qualité d'art de la partition mélodramatique, encore que riche et colorée, de M. Puccini.

La Monnaie a mis en répétitions *Les Joyaux de la Madone* de M. Wolff-Ferrari, *Pénélope* de M. Fauré, *Cachapès* de M. Casadesus, et *Parsifal*, dont la première est fixée au 2 janvier. Elle reprendra *Le Chant de la Cloche*, de M. d'Indy ; elle annonce le ballet *Istar*, du même, le *Timbre d'argent* de C. Saint-Saëns, et un ballet *Les Phalènes* du compositeur belge A. de Boeck. Souhaitons que cette "fiche" de consolation offerte aux auteurs nationaux ne se perde pas d'ici la fin de la saison....

— Mentionnons une "petite" première belge, au théâtre nouveau de *La Gaîté*. La partition de M. Léon Delcroix sur le conte enfantin : *Le Petit Poucet* de M. I. Elslander, y fut donnée non sans succès. Prochainement le Théâtre du Parc nous conviera aussi à une audition de musique de scène écrite sur *Le Poète et la Femme* de F. Jammes, par notre confrère M. Gaston Knosp. Cette exécution sera précédée d'une conférence de M. F. Thys. — Nous en sommes aux projets : donnons ici le plan général, d'ores et déjà fixé, de la saison 1913-1914.

A Bruxelles, les quatre *concerts du Conservatoire* auront lieu les dimanches 21 décembre, 8 février, 8 mars, et 5 avril. Les répétitions générales, le jeudi et le samedi précédant chaque

concert. Le premier programme est réservé à *Haendel : Israël en Egypte*. Le deuxième à *Bach* (deux cantates N^{os} 118 et 169, inconnues à Bruxelles) ; à *Hugo Wolf, lieder* ; à *P. Benoit* (fragment du Requiem) et à *Mahler* (2^e symphonie). Le troisième constituera un exposé de la symphonie classique (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms). Le quatrième sera consacré aux *Béatitudes* de César Franck avec le concours de M^{lle} Malnory, de MM. Plamondon, Seguin, etc...

La Société des Concerts Ysaye a fixé au 25-26 octobre, 22-23 novembre 1913, 17-18 janvier et 14-15 mars 1914 ses quatre concerts ainsi que les répétitions générales de ceux-ci. Elle s'est assurée le concours de MM. Ernest Wendel, Lucien Capet, A. Bodanzky, Pablo Casals, Carl Friedberg, Eugène Ysaye, Séverin Eisenberger. Ces auditions, qui constituent, en Belgique, l'élément et le rendez-vous de l'avant-garde musicienne, n'auront plus lieu, le maître nous en prévenait dans l'interview qu'il réserva en juin dernier à S. I. M. à l'Alhambra. Provisoirement elles se donneront à la salle *Patria*. Eugène Ysaye en exprime lui-même le regret dans une notice qui accompagne ses programmes.

“ Cette modification, dit-il, mieux que n'importe quel argument souligne combien il est déplorable et inconcevable que Bruxelles reste obstinément la *seule capitale du monde entier qui n'ait pas de salle de Concerts* !... ”

Les *Concerts Populaires* se donneront à la Monnaie, le lundi, à 8 heures 1/2. Les répétitions, le samedi à 2 h. 1/2. La soirée qui a débuté le lundi 13 octobre comprendra six concerts. Le premier fut dirigé par M. Lauweryns ; M^{me} Emmy Destinn y prêtait son concours. Au programme. *Euryanthe*, de Weber ; *Symphonie inachevée*, de Schubert ; *le Freischütz*, air d'Agathe, Weber ; *Symphonie L'Italienne*, de Mendelsohn ; *Don Juan*, air de Dona Anna, Mozart ; *Le Carnaval Romain*, ouverture (Berlioz). Nous aurons un concert dirigé par M. Richard Strauss, un concert dirigé par MM. Vincent d'Indy et Claude Debussy, un concert de l'orchestre de Meiningen, sous la direction de son chef, M. Max Reger, le compositeur le plus en vue de l'Allemagne, à côté de Richard Strauss : enfin, l'on verra un autre chef d'orchestre fameux d'outre-Rhin, M. Scheevoight, qui fit naguère à Bruxelles une apparition sensationnelle à la tête de l'orchestre Kaim. Avec ces maîtres illustres rivaliseront deux chefs d'orchestres belges : M. François Rühlmann, qui occupe avec tant d'éclat depuis huit ans le pupitre de premier chef à l'Opéra-Comique de Paris, et M. Georges Lauweryns, dont on a pu apprécier le talent à l'orchestre de la Monnaie.

Avant de clore ces notes bruxelloises, accusons réception de : *Julien*, de G. Charpentier, éditeur Max Eschig, 13, rue Laffitte, Paris ; *La Forêt Bleue* de Louis Aubert, édition J. Durand ; *L'Intruse*, de Léo Van der Haeghe, drame de M. Maeterlinck, édition Breitkopf et Härtel, Bruxelles ; *Quentin Metsys* (récemment repris à Anvers) de M. Wambach, édition Breitkopf et Härtel, Bruxelles ; *Elektra, Salomé*, de Richard Strauss, édition Fürstner, Paris ; *Miniatures*, pour piano de L. Mawet ; *En Ardenne*, de Ryelandt, *Esquisses symphoniques*, partitions d'orchestre de Théo Ysaye ; *Sonate pour piano*, de Trémolle, *Sonate Fantaisie*, pour piano de F. Rasse, *Dans les Ardennes*, pour piano de Carl Smulders, le tout chez Breitkopf et Härtel, Bruxelles ; 6 *mélodies*, de Th. Lefebure, 42, rue de Maubeuge, Paris ; *Mélodies* (cinq) d'Aug. de Boeck ; 8 *mélodies* et une scène dramatique de F. Rasse, édition G. Dertel ; Bruxelles ; *Fleurs stellaires*, de E. Saeys, idem ; *Chant de Paris*, pour chant violoncelle et piano, de Fl. Duysburgh, idem. Nous reviendrons à ces ouvrages.

ANVERS. — L'Opéra lyrique flamand a représenté déjà leurs œuvres nationales : *Heibike* poème de M. R. Verhulst, musique de E. Verheyden, partition colorée et vivante, et *Quentyn Metsys* de E. Wambach. Poursuivant sa noble tâche, M. Fontaine se promet de

créer cette année plusieurs ouvrages belges encore. Nous ne manquerons pas d'en signaler les premières.

Aux concerts de la *Zoologie*, toujours très brillamment conçus et suivis, le 5 novembre, audition de *Francisca di Rimini* de Paul Gilson ; le 7 janvier, *l'Enfant prodigue* de Claude Debussy ; le 28 janvier, œuvres du jeune compositeur Van Hoof, le 4 mars, *Le Rhin* de P. Benoit ; etc.

La *Société des Nouveaux Concerts* d'Anvers donnera au Théâtre Royal cinq concerts d'abonnement fixés aux lundis 24 novembre, 15 décembre, 2 février, 2 mars et 20 avril. Ils seront respectivement dirigés par MM. L. Mortelmans, K. Panzner, F. Weingartner et A. Messenger. Ce dernier amènera de Paris l'orchestre et les chœurs du Conservatoire, qui interpréteront, entre autres, *Rédemption* de César Franck.

La Société s'est assuré, en outre, le concours des solistes suivants : M. J. Gérardy, violoncelliste ; M. K. Friedberg, pianiste ; Mme L. Weingartner, cantatrice ; M. B. Hubermann, violoniste.

Programmes classiques. Parmi les nouveautés : Lieder avec accompagnement d'orchestre de L. Mortelmans ; Suite symphonique d'E. von Donâhnyi ; *Schauspiel Ouverture* de E. Korngold ; *Lustige Ouverture* de F. Weingartner.

TOURNAI. — Les *Concerts de la Société de Musique* auront lieu :

Le dimanche 30 novembre, à 2 heures : *Les Saisons*, d'Haydn. Solistes : Mme Bathori-Engel ; MM. Paulet et Mary, de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris.

Le dimanche 8 février, à 2 heures : *La Passion selon saint Jean*, de J.-S. Bach. Solistes : Mmes Mellot-Joubert et Masurel-Vion ; MM. Plamondon et Reder.

Le dimanche 26 avril, à 2 heures : *Franciscus*, d'Edgar Tinel. Solistes : Mlle Demougeot, de l'Opéra de Paris ; MM. Plamondon et Frölich.

NOUVELLES. — Nous apprenons la décision, irrévocable cette fois, de M. Alfred Mabile, directeur général de l'Instruction publique et des Beaux Arts de la Ville de Bruxelles, de prendre sa retraite au premier janvier prochain. D'autres ont dit ce que fut au long de quarante années, l'œuvre de ce grand travailleur. Il a organisé vraiment l'enseignement de la capitale moderne ; grâce à son initiative, à sa curiosité des méthodes rationnelles et neuves, il en a fait un organisme qui eut l'honneur souvent d'être proposé comme modèle par les spécialistes étrangers. Aux Beaux-Arts, M. Mabile ne réserva pas moins d'attente et de très avertie sollicitude. Lettré, écrivain de talent lui-même, épris de toutes les manifestations esthétiques, il sut toujours encourager nos artistes. Nous nous souvenons personnellement du chaleureux accueil qu'il nous réserva à chaque fois que nous vîmes lui parler de la musique et des musiciens belges. Ayant suivi de près la vie musicale et la production contemporaine, il évoquait devant nous des luttes et des victoires déjà lointaines, notant d'un trait sûr le caractère des œuvres, leur signification. Rappelons sa participation à notre Enquête et l'intérêt qu'il porta à l'effort tenté par S. I. M. en faveur du Théâtre lyrique national. — M. Mabile emportera les regrets de tous ceux qui purent apprécier sa bonhomie et son dévouement. Il en trouvera l'attestation lors de la manifestation qui se prépare en son honneur. Maintenant nous lui offrons l'expression respectueuse et cordiale de nos vœux qui l'accompagneront, dans la joie du repos mérité.

René Lyr.

Étranger

A Barcelone : Une visite à Granados

Une rue claire dans le quartier neuf de Barcelone ; une maison moderne, sans caractère particulier, pourvue d'un ascenseur ; un appartement ne visant pas au pittoresque, voilà où s'écoule la vie d'un des plus délicieux visionnaires parmi les artistes qui nous ont donné de l'Espagne du XVII^e siècle d'inoubliables interprétations, le musicien Henri Granador. Je suis venu lui apporter le salut de la *Revue Musicale S. I. M.* et lui parler de ces adorables *Goyescas* dont la seconde partie, non encore publiée, est attendue dans les milieux musicaux avec tant d'impatience.

Je trouve le compositeur entouré de sa famille. Il apprécie tout particulièrement le charme de l'intimité de son foyer. Entre sa délicieuse femme et ses six enfants, il mène une existence exempte d'émotions. L'un de ses fils le seconde dans la direction de cette Académie Granados, école de piano et de composition qui a formé tant d'excellents élèves. Né en 1868 à Lérída, l'illustre pianiste commença ses études musicales à Barcelone avec Pujol. La faiblesse de sa santé l'avait tout naturellement détourné de tout ce qui n'était pas son art. C'est cette santé chancelante qui l'empêcha plus tard de travailler très longtemps à Paris avec de Bériot, puis de conserver le poste de professeur qui lui avait été confié au Conservatoire de Barcelone.

Il donne en 1890 ses premières compositions, les *Danses Espagnoles* et les *Valses poétiques*. Puis il se tourne vers la scène et donne en 1893 *Miel de la Alcarria* et en 1898 *Maria del Carmen* qui lui vaut la croix de Charles III qu'il reçoit des mains de la reine Marie-Christine. Un poème symphonique, *Dante* retient également son effort.

Le grand musicien m'accueille dans son salon aux murs duquel sont accrochés quelques Goya et Velasquez de choix. Deux pianos — aussi mauvais l'un que l'autre — et quelques meubles anciens complètent le décor. C'est là qu'il réalise la féerie de ses évocations pianistiques si personnelles, le miracle des rythmes et des couleurs dont il a le secret.

Esclave de la sensation, vibrant et illuminé, il a des presciences et des divinations qui ont parfois un caractère troublant. Mon ami Léon Moreau m'a raconté que Granados ayant voulu connaître une de ses œuvres, lut, un jour, au piano un Impromptu de sa composition. L'admirable pianiste, s'inspirant des lignes générales du morceau, de ses élans, de ses arabesques, de sa courbe extérieure, s'abandonna à une improvisation exquise, retrouvant, sans la lire, la pensée de l'auteur et traduisant avec d'autres mots mais avec une fidélité parfaite ses plus secrètes confidences.

Il faut avoir entendu et vu Granados au clavier pour comprendre et goûter tout le charme de sa musique. Sous ses doigts les *Goyescas* prennent tout leur pouvoir évocateur. Il fait revivre sous vos yeux les gestes et les attitudes de l'aristocratique "*Maja et Majo*", ce couple fier qui marche la tête haute et les reins cambrés, qui possède une grâce inimitable et dont les mœurs chevaleresques sont aujourd'hui perdues. Il sait noter leurs "*Requiebros*", ces compliments spirituels, ces épigrammes coquettes et tendres, ces malicieuses déclarations d'un amour inavoué. Il rythme fougueusement le "*Fandango de Candil*" et berce la mélancolie de la Maja avec les douces plaintes du *Rosignol*. Rien ne peut donner une idée de son interprétation du "*Colloquio en la reja*" si passionné et si rêveur, et de "*El amor y la muerte*" dont l'émotion est si poignante.

La conception primitive de ces *Goyescas* s'est d'ailleurs peu à peu modifiée. Ces petits tableaux musicaux n'ont pu enclorre dans leur cadre étroit tant de pittoresque et tant de passion ; bientôt un drame lyrique est né de leur réunion. Animée par la verve des *tonadillas*, qu'il y a introduites, cette action sera un inoubliable poème de couleurs et de parfums. Elle sera une émanation admirable de l'âme espagnole dans ce qu'elle a de plus savoureux et de plus caractéristique.

Paris verra certainement triompher sur une de ses scènes ces émouvantes visions. Nous en devinons d'avance le succès et en félicitons l'auteur qui est bien l'un des seuls musiciens de sa race pouvant nous laisser une œuvre d'une sensibilité artistique profonde et durable comme celle du maître qui l'a inspirée.

H. Montoriol-Tarrès.

Le Congrès d'esthétique de Berlin

Les gens de l'esthétique (ils sont nombreux) ont senti le besoin de se compter et la nécessité de grouper leurs forces. Ils viennent de se réunir pour la première fois à Berlin, répondant à l'invitation d'un homme d'initiative, le professeur Max Dessoir, et à l'instigation d'un comité dirigé par le musicologue Werner Wolfheim et l'historien von Allessch. Du 7 au 9 octobre des séances assidument suivies ont montré que l'idée était bonne et répondait aux désirs des spécialistes.

D'abord, séance d'ouverture sous la présidence de Dessoir, en présence du représentant gouvernemental Schmidt et de M. Reicke, maire de Berlin. Discours, enthousiasme, applaudissements, allocution enflammée du délégué français (en allemand) M. Basch, venu tout exprès de la Sorbonne, cordialité du délégué anglais, souffle de pacifisme. Belle journée.

Puis, les travaux et les savantes communications, réparties dans les sections suivantes : *philosophie de l'art, arts plastiques, littérature* et enfin *musique*. Le professeur Lamprecht de Leipzig, qui n'est pas un orateur, apporta de curieux dessins d'enfants. Le germaniste Sievers se livra à d'intéressantes expériences psychologiques, pas toujours couronnées de succès. Par contre le Français Charles Lalo, développant un programme d'esthétique sociologique, se tailla un succès à côté du paléontologue viennois Hoernes, et du dernier des hégéliens Adolph Lasson.

En fait de musique, il y eut d'utiles débats. Paul Moos fit un rapport sur *l'état présent de l'esthétique musicale*. Charles Myers d'Oxford parla sur les *Origines de la musique* ; plein de feu, notre collègue Heuss ne craignit pas de montrer comment se comportent l'un envers l'autre le *texte et la mélodie dans le lied strophique*. Arnold Schering s'attaqua naturellement à *l'Hermétisme musical*, sujet qui lui est particulièrement cher, Fritz Ohmann présenta des expériences d'*acoustique psychologique*, et H. Wetzelschell discuta de *théorie*. Enfin le traditionnel banquet, sans lequel il n'est pas de Congrès, même en esthétique, permit à Jules Combarieu d'élever une voix agréable et de rendre hommage à l'illustre Spitta, qui fut son maître jadis.

En somme, un vrai succès, d'utiles échanges de vues, des connaissances profitables, et le sentiment du devoir accompli. Voilà le bilan de ces journées. Dès maintenant le prochain congrès a élu domicile à Vienne en 1915. Puis c'est Paris qui sera choisi, avec la date de 1917.

Dr Hans Joachim Moser.

A travers Berlin

NOTES ET IMPRESSIONS

☞ ☞ Le "Deutsche Michel" voulut faire la connaissance de Marianne. Ne sachant comment s'y prendre, il l'accosta par ces mots : "Je crois bien, Mademoiselle, que je vous ai vue souvent au Jardin zoologique !" "Tiens, répond Marianne, dans quelle cage étiez vous donc ?" Et Michel, piqué, de reprendre : "Dans celle que le coq gaulois croit voir, lorsqu'il passe la tête à travers les barreaux de la sienne."

Cette scène s'est reproduite bien des fois, tandis que l'expérience nous démontrait que chacun reste prisonnier dans sa cage et qu'entre nos deux pays musicaux se dresse un grillage, derrière lequel nous nous lançons des regards, sans arriver à nous connaître. Voudra-t-on bien autoriser un ours de Germanie à déplacer quelques barreaux pour inviter l'aimable gallinacé, son voisin, à une visite à travers sa case de Berlin ? La connaissance sera vite faite.

☞ ☞ Les compositeurs sérieux n'ont pas ici les uns envers les autres ces sentiments de sympathie ou d'antipathie, qui se manifestent chez vos grands hommes de la musique à Paris. Chacun va son chemin, insouciant. Représentez-vous Maurice Ravel, entendant une œuvre de Vincent d'Indy ou de Paul Dukas, et s'écriant : "Tiens, il compose donc aussi, celui là !" Telle est la situation à Berlin. On ne s'ignore pas totalement, mais on n'éprouve aucune haine... et surtout aucune affection.

☞ ☞ Une place à part est naturellement réservée aux compositeurs d'opérette. Quelques uns se sont donné des noms français (ça sonne mieux). Ainsi, l'un des plus illustres, en son temps, se nomma Jean Gilbert. On raconte qu'un jour, dans un restaurant, il croisa un confrère, qui se présenta à lui comme artiste, en ajoutant qu'il fabriquait des chaussures vernies. "Mais, hasarda Gilbert, ce n'est pas de l'art." "Pas de l'art, essayez donc d'en faire vous-même !". Le cordonnier disait vrai ; il entra plus d'art dans ses chaussures vernies, que dans toutes les opérettes de M. Max Winterfeld — pardon, de Jean Gilbert... Personne ne parle plus de Paul Lincke, ou de Victor Hollaender. M. Gilbert a tué toute concurrence, et il suffit amplement à assouvir les passions musicales du tout-Berlin qui siffle dans la rue.

☞ ☞ Les critiques musicaux de Berlin sont parfois érudits, avertis, bons juges et bons écrivains — parfois ils se révèlent aussi ignorants qu'incapables. A l'opposé de Paris, on ne trouve parmi eux aucun compositeur imposant, mais de nombreux dilettantes, évadés de toutes les professions, et dont la culture est naturellement contestable. En général mal rétribués, ils cherchent un à-côté qui leur permette de vivre. On en cite un qui, voulant rester pur, a fait paraître un manuel de cuisine.

☞ ☞ Les aptitudes musicales d'un critique ont évidemment plus d'importance que sa civilité. Pourtant il est triste de constater que le niveau social des critiques berlinois est si souvent au dessous de leur niveau intellectuel. En février dernier vint une société de concerts de Paris se faire entendre dans les salons d'un hôtel. On vit arriver nos juges, l'un en vêtements de travail, l'autre en redingote grasseuse, un troisième avec femme et enfants, un autre s'enquérant du buffet...

On me dira qu'une revue musicale française a bien célébré dernièrement une Madame

Rheinhold von Wahrhech, alors qu'il sagissait de M. Reinhold von Warlich. Un lapsus de ce genre paraîtrait ici impossible dans un périodique spécialisé. J'accorde que c'est risible. Mais paraître au concert avec des chaussures couvertes de boue c'est autrement horripilant. Notez qu'en Allemagne ce que j'avance là est subversif, et vous fait passer pour un être superficiel, dépourvu de sérieux et de moralité.

▣ ▣ Les incidents récents dont M. Saint-Saëns a été le motif ont bien montré que la *Ville Barbare* sait faire preuve de politesse. Pour le Berlinoïse, il n'y a pas de chauvinisme en musique. La provenance étrangère devient au contraire un attrait. Les artistes français en savent quelque chose.

▣ ▣ En France tout se condense dans Paris. En pays germanique les grands centres se font concurrence. Pourtant Berlin est, peu à peu, devenu le point de mire de tous les musiciens. La raison n'est pas dans la supériorité de sa musique, mais dans le nombre de ses concerts. Pendant la saison dernière il y eut ici 1210 auditions, contre 435 à Vienne, 430 à Munich, 293 à Hambourg, 292 à Leipzig, 213 à Franckfort, 190 à Breslau, 112 à Stuttgart, et 99 à Karlsruhe. Cette statistique s'explique. Un débutant qui ne montrera pas de bonnes coupures de la presse berlinoïse, ne peut espérer d'engagement en province. Aussi Berlin opère-t-il de plus en plus la concentration de l'art et du dilettantisme, dont les moindres productions trouvent toujours moyen d'obtenir un compte-rendu dans les gazettes. Mais, comme les rédactions se soucient peu de faire des sacrifices pour leur critique musicale, on opère avec des éléments à bon marché. Cela a ses inconvénients.

En moyenne, un concert à Berlin coute 750 francs, au minimum le tiers de cette somme, et souvent jusqu'à quatre fois plus. Le prix des salles de concert oscille entre 95 et 800 francs. L'orchestre de la Philharmonie demande de 875 à 1300 fcs. Il faut ajouter les frais d'agence d'affiches, de publicité etc... Les inconnus, sans relations, ne peuvent compter sur un sou de recette. Si bien, que la direction d'une salle nouvellement construite, a décidé de prélever sur tout vestiaire un droit de 10 pfennig en faveur du malheureux qui donne le concert. Il ne reste plus qu'à placer à l'entrée un tronc pour les aumônes généreuses.

▣ ▣ L'empereur Guillaume I, un jour à Bayreuth, se mit à applaudir, en même temps qu'il se penchait vers son aide de camp pour murmurer : " C'est horrible. "

L'empereur Guillaume II a, lui-aussi, en général, une opinion personnelle différente de celles des gens compétents, mais il ne donne de louanges qu'à ce qui lui plait.

Le public berlinoïse imite Guillaume I. Il applaudit quand il voit applaudir, et garde ses impressions pour un cercle d'intimes.

Grâce à Dieu ! Bach, Beethoven, Brahms et autres ont aussi besoin de gens qui viennent, applaudissent, et s'en vont. Si tout auditeur n'approuvait et ne pronait que la musique qui lui plait, c'en serait bientôt fait de la musique elle-même ! La sympathie et la compréhension ne se laissant point forcer. On ne peut exiger qu'une chose d'un public, c'est le respect de toute œuvre sérieuse. Et ce respect le Berlinoïse en fait preuve évidente, permettant ainsi l'éclosion d'un nombre infini de concerts gratuits, dont la valeur est certaine. C'est déjà beaucoup. C'est peut-être même tout ce qu'on peut demander.

▣ ▣ Le public des théâtres est moins discret que celui des concerts, et près de lui, l'oreille attentive saisit souvent des propos qui n'étaient pas faits pour elle. Quelques exemples montreront devant qui se jouent les chefs d'œuvres.

Fidelio. — Lieutenant V. " Jolie fille n'est-ce pas ? " Lieutenant Q. " Si vous aviez vu l'autre fois la petite W..." V. : " Voyons, vous n'allez pas me faire croire que vous assistez à cela tous les soirs ! " Q. : " Non, je ne suis pas maboul. J'étais obligé de remplacer un camarade, pour que son régiment ne perde pas son tour. "

Walkyrie. — Intendant H. “ Un type épatant ce Wagner. Du commencement jusqu'à la fin personne ne chôme dans l'orchestre ; tous y passent. C'est ce qu'il faut à tous ces feignants. ” Intendant F. : “ Moi aussi ces gens là me mettent en rage. Il n'y a même pas chez eux l'apparente correction. Chaque trombone tire son instrument aussi loin que ça lui dit. Et le chef d'orchestre a le toupet de prétendre que ça doit se passer comme cela. Il n'y a guère que les cordes que j'ai pu dresser à un mouvement d'ensemble. ”

Tristan. — L. : “ Tout demême, ça vaut bien la Veuve Joyeuse. Mais attends le dernier acte, où il meurt en douceur... ”. H. (méfiant) : “ Comment sais-tu ça ” L. : “ Tiens, mais, Veilchenfeld m'a raconté toute l'histoire. ”

Crépuscule des Dieux. — Le mari, en baillant : “ Tu vois, nous aurions mieux fait de rester chez nous. ” La femme : “ Je croyais que c'était comme la Walkyrie ; tu sais bien la pièce où il y a des femmes qui dressent des chevaux, avec un feu d'artifice à la fin. ”

Tout cela est entendu, avec bien d'autres choses.

☞ ☞ Lilli Lehman, au temps où elle donnait encore des leçons, avait coutume de soumettre tous les candidats à un examen préalable. Elle entraînait, parfois portant sous son bras un petit chien, auquel elle confiait son amertume. “ Ah, mon petit, ce qu'il faut entendre, tout de même ! ” L'examen était terminé ; soit 40 à 60 mark. Aujourd'hui les grands artistes ont des préparateurs, qui continuent à suivre les élèves, épargnant au maître la peine la plus légère.

L'enseignement le plus cher à Berlin est donné par la basse de l'opéra Paul Knuepfer. C'est 100 mark l'heure. Une minorité arrive à 60, 50 ou 40 mark ; beaucoup à 10, 20 et 30 mark. La majorité en reste à 2 à 5 mark. Le syndicat berlinois ne permet pas à ses membres de descendre au dessous de ce tarif. Mais il y a bien des malheureux qui se contentent de 75 pfennig, d'autant qu'ils ont à subir la concurrence de Conservatoires de bas étage, qui offrent des leçons de 3 à 6 mark par mois.

L'École Supérieure, académique et royale, de musique (ou professe M. Knuepfer précité) fait payer à ses élèves de 120 à 225 mark par semestre. Si, malgré ces prix infimes, elle ne peut toujours remplir ses classes, la faute en est au caractère conservateur de son enseignement. Plus d'un artiste qui jouit d'un renom mondial, s'est vu jadis refuser l'entrée ou mettre dehors pour cause d'insuffisance. Le compositeur surtout y pâtit ; on lui inculque une théorie dont la pratique ne tient plus compte depuis une centaine d'années. Tant que Joachim fut à la tête le mot d'ordre était Beethoven, et Wagner servait d'épouvantail. Hermann Kretzschmar, son successeur a fait infiniment de bien. Mais ne pensons pas au Conservatoire de Paris.

☞ ☞ L'Opéra comique à Berlin (Friedrichstrasse), devenu un théâtre dramatique, est remplacé par le nouvel opéra de Charlottenburg. On parle d'un opéra populaire. Jusqu'à présent l'opéra populaire ne s'est pas maintenu à Berlin, l'administration ne pouvant, avec des tarifs minimes, engager Caruso ou Destinn, et la critique incorrigible continuant à prétendre que, pour le populaire, mieux était tout juste assez bon. Qui sait ! Cette fois tout le monde se mettra peut-être d'accord. Berlin est une ville encore jeune ; chaque jour est une surprise. Quand on s'absente pendant six mois on ne s'y retrouve plus. C'est le contraire de Paris, où vous pouvez revenir au bout de dix ans, sans que rien d'essentiel ne vous paraisse changé. Des deux cotés il y a avantages et inconvénients.

☞ ☞ La visite est terminée. Nous la reprendrons une autre fois. Retournons derrière nos barreaux, non sans gémir de voir la musique et ses habitants ressembler si fort au “ Jardin d'acclimation ”. Le perchoir du coq ou la fosse aux ours, cela se vaut. Que ne donnerait-on pas pour s'échapper à travers champs, loin des salles, loin des papiers... Utopie.

Inauguration du Musée Heyer à Cologne

Ce que Guimet et Chernuschi ont fait ici pour l'Orientalisme, ce que le Prince de Monaco a réalisé pour l'Océanographie, ce que Jacques Doucet a entrepris pour l'Iconographie française, personne ne l'a tenté pour la musique. Le Mécène musical qui songerait à autre chose qu'à sa propre satisfaction, et qui s'appliquerait à doter son pays d'un Institut à la fois pratique, scientifique et artistique, dont la musique serait l'objet, celui là n'existe pas encore chez nous. Seul peut-être, le comte de Camondo avait entrevu ce beau rêve que la mort est venue briser, avant même qu'il n'eut pris corps...

Et pourtant, cet homme s'est trouvé, tout près de nous, de l'autre côté de la frontière, à Cologne sur le Rhin. Le commerzienrat Wilhelm Heyer, mort il y a quelques mois, avait depuis des années appliqué systématiquement aux choses de la musique, un tempérament de collectionneur passionné, un esprit habitué aux grandes entreprises, et une fortune à toute épreuve. En peu de temps, trois millions de mark firent sortir de terre un vaste édifice, où des collections entières vinrent s'engouffrer, recevant un classement précis, et donnant à la ville de Cologne un Institut musicologique, dont elle peut être fière.

Homme moderne et industriel, W. Heyer semble avoir tenu avant tout à faire œuvre utile, différant en cela de tant de collectionneurs anciens ou actuels, qui accumulent des trésors par un sentiment de jalouse et inquiète vanité. Le musée Heyer ne conserve pas ses richesses pour la satisfaction de les conserver, ainsi qu'il arrive si souvent à nos bibliothèques, même aux plus grandes. Il entend que cette conservation trouve sa raison d'être dans l'utilité qu'elle peut offrir au travailleur. Et, dès le début, un atelier de lutherie, organe essentiel d'un musée musical, veilla scrupuleusement à ce que tous les instruments fussent tenus en parfait état, bien d'accord, susceptibles, autant que leur permettait leur âge, de se montrer tels qu'ils furent jadis au temps de leur existence. Le musée Heyer n'est pas un cimetière. De même que son édifice est, on peut le voir, d'une architecture et d'une décoration bien vivantes, qui ne rappellent en rien la triste archéologie, de même ses salles et ses bibliothèques sont disposées pour un enseignement direct, et non pour flatter la curiosité du touriste.

Une telle œuvre a son mérite si l'on songe qu'Heyer a pu réunir plus de 2500 instruments anciens, 1600 autographes, environ 20.000 lettres ; une admirable collection de livres et de partitions, où dominant spécialement les ouvrages polyphoniques de la renaissance ; enfin 3500 estampes et portraits.

C'est ce Musée, dont nos lecteurs connaissent déjà le Catalogue instrumental, qui fut inauguré le 20 Septembre dernier, en présence de la veuve et des héritiers de W. Heyer, et grâce au zèle actif de notre collègue Kinski. Un joli programme accompagnait cette cérémonie. M^{me} Landowska, qui ne pouvait manquer à une telle séance, représentait avec M. Kinski le cembalo, M. Niel Vogel d'Amsterdam, la viole d'amour, et M. van Neste de Bruxelles la viole de gambe. Cet ensemble discret célébra Pasquini, Milandre, Bach, Haendel, Bull et Rameau, et désormais chacun peut trouver au Musée Heyer, qui continue à s'accroître, l'accueil le plus courtois. Ne serait-ce point, à quelque jour, l'occasion pour les "*Amis de la musique*", d'une agréable excursion jusqu'à Cologne ? Départ le matin, retour dans la nuit, rien n'est plus aisé.

宮内省御用達

日英大博覽會

名譽大賞受領



山葉
ピアノ
山葉
オルガン
鈴木
ヴァイオリン

◎西洋樂器。音樂書目錄

月賦貸貸規定は

御申越次第贈呈可仕候

東京市京橋區竹川町十四番地

日本樂器製造株式會社

東京支店

共益商社

電話新橋 三三二〇番

電 略「キ」ヨ

振替貯金口座東京二一〇七〇番

明治卅四年十二月廿八日(第三種郵便物認可)大正二年二月一日發行(每月一回發行)音樂界第六卷第二號追冊第百卅六號定價金十五錢

東京音樂社發行



LE POINT DE VUE JAPONAIS EN MUSIQUE

Je demande pardon à M. Bryan, l'éminent correspondant de la Revue Musicale S. I. M. au Japon d'empiéter sur son domaine. Je voudrais présenter au lecteur français une revue musicale Japonaise, que dirige à Tokio notre confrère M. Yamamoto, et qui montrera quel est actuellement le point de vue des Japonais en ces matières.

L'*Ongakou Kai*, dont on peut voir ci-contre la dernière page de couverture, se présente sous la forme d'une brochure mensuelle, environ du format et de l'importance de S. I. M., et qui se lit, comme il convient, de droite à gauche. Le numéro, qui nous sert de spécimen, date déjà du printemps dernier, et, quoiqu'il s'en trouve de plus récents aux bureaux de la rue La Boétie, je le choisis pour un article important dont je voudrais citer les fragments.

Assez sensiblement inspiré par les revues musicales américaines, celle-ci comporte tout d'abord des portraits d'artistes. Ainsi, nous voyons un groupe de musiciens de *Nagoya*, un autre de *Tairen*; sans leurs instruments d'ailleurs, et groupés sagement par un photographe d'atelier, sans aucune préoccupation documentaire... exotique. Puis voici deux professeurs nouvellement nommés au Conservatoire, tous deux Allemands bien entendu. Puis un tableau des grandes vedettes, destiné à donner aux Japonais l'idée des étoiles des deux continents blancs. On y retrouve Ysaye à côté de Caruso, de Destinn et de Muck et de maint autre que je ne citerai pas (j'aurais l'air de leur faire de la réclame)! Tous artistes se faisant connaître à Tokio via New-York, et pas un seul Français!

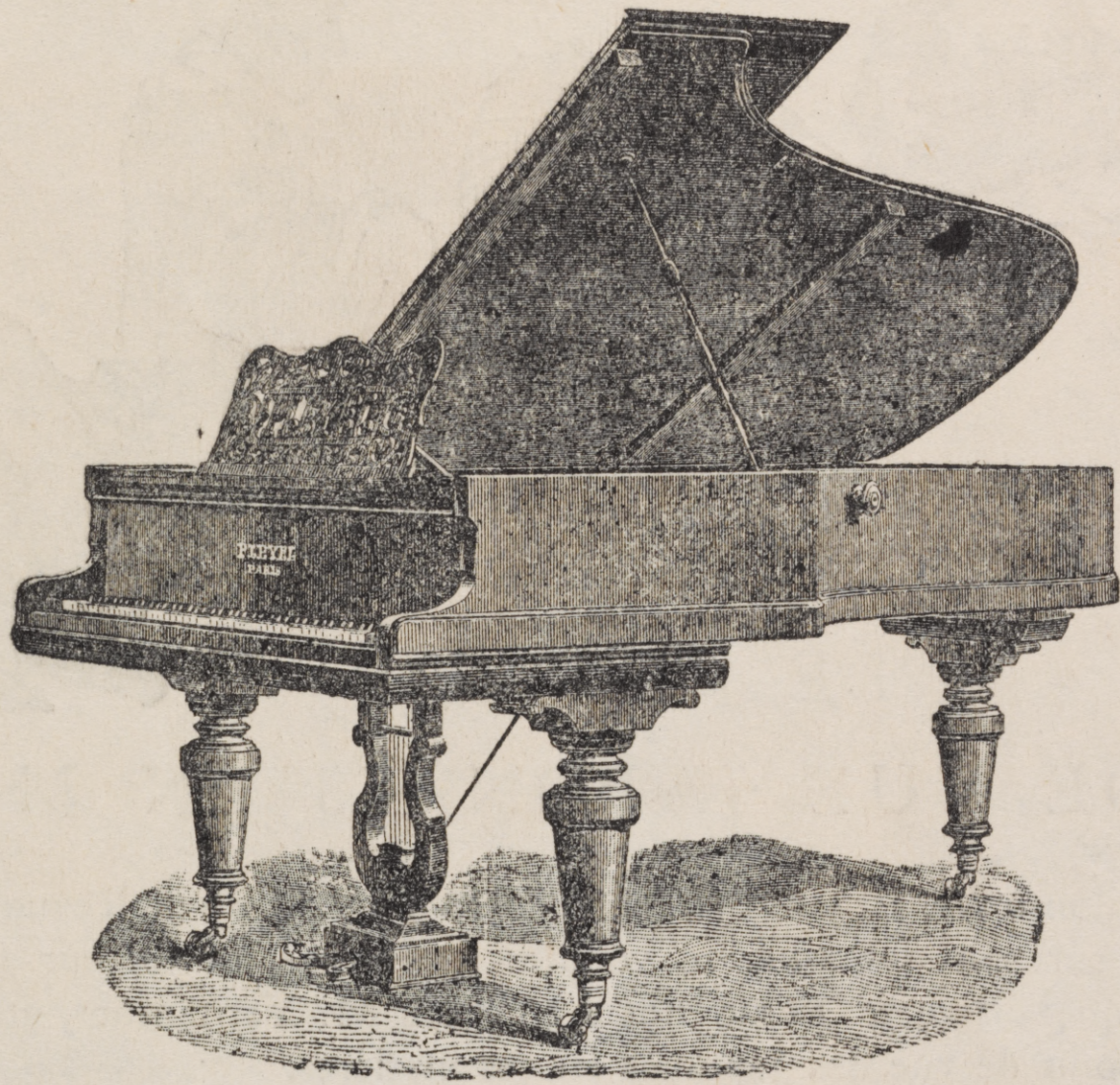
Les annonces ne manquent pas à la revue japonaise, elle se présentent sur un élégant papier safran qui en fait ressortir le caractère.

On trouve aussi de la musique dans l'*Ongakou Kai*, et de la musique européenne. C'est une surprise de rencontrer le célèbre "*Plus près de toi, mon Dieu*", et sur des paroles françaises! Un certain nombre de clichés ornent également les frontispices et culs de lampe. Ils semblent être pris dans des volumes européens. Par exemple, en tête d'un article sur la réorganisation des services de la revue, figurent des Egyptiens jouant du *neï* et de la harpe, devant un paysage de pyramides! Ailleurs dansent des nègres en délire, au-dessus de cette inscription "*Macabre*". Tout cela n'est pas très japonais, et prouve une certaine hésitation dans la présentation de cet organe de l'art musical d'Extrême Orient. Nous n'avons pas en face de nous une publication absolument consciente et semblable à notre illustre *Koka*, qui vaut toutes les revues d'art plastique et décoratif du vieux monde.

「スタンウェイ」平臺ピアノノ新荷着

定價金壹千六百圓也

今回西川製「ピアノ」ト共ニ
學習院女學部へ納入シテ好
評噴々タリ



「クラウン」自働機附「ピアノ」新荷着

定價金貳千圓也

人工ノ妙ヲ極ノ内外著名ノ
音樂家ヨリ多大ノ稱賛ヲ博
セル「クラウン」ピアノノラ

米國クラウン、ピアノノ
獨逸エルンスト、ピアノノ
英國バットン、シールド、ピアノノ
米國ビクタール、蓄音器
佛國カスノン、吹奏樂器
獨逸バーダー、バイオリン
西川製オルガン、ピアノノ
鈴木製バイオリン
ニッポノフオン蓄音器
ペテルス、オリバー、チツソン
リトルフ、センチュリー會社直輸入元
出版音樂書

特約販賣所

十字屋樂器店

送目
呈録

送目
呈録

八五一七東京座口替振 目了三座銀京東 九五二一橋京長特話電

Toute modeste qu'elle est, l'*Ongakou Kai* reste cependant une revue sérieuse et de tendances graves. Son sommaire le prouve. Nous y voyons des articles sur la position sociale du musicien en Europe ; l'avenir de la musique japonaise ; Théâtre et Musique ; les musiciens dans la flotte ; la vie musicale. Cette dernière partie est la plus développée. En somme, un bon tiers d'articles et deux tiers de ce qu'on nomme ici compte-rendus.

Très digne d'intérêt sont ces chroniques d'actualité, envoyées de différentes régions du Japon. Voici, par exemple, quelques lignes sur le Théâtre à Formose :

“ Je vous envoie un bref compte-rendu du théâtre du Sud, qui comprend deux genres : le théâtre de cérémonie, celui qu'on emploie traditionnellement à l'occasion de certaines fêtes, anniversaires, etc... et le théâtre de simple divertissement. Le premier étant provisoire, on ne fait pas de grands frais pour lui, et l'on n'engage que des acteurs de second rang. On y joint souvent les marionnettes. La rémunération de la troupe ne dépasse pas 50 fr. par jour, et celle des marionnettes 15 fr. Les frais d'établissement de la baraque, où se donnent ces représentations, est à la charge du public.

On donne trois représentations dans la même journée ; une le matin, une l'après-midi, une le soir, chacune dure quatre heures. Les acteurs sont tous des hommes, et spécialisés dans leur rôle. Ils sont tous très ignorants. Le *Hakuji* est une sorte de théâtre d'enfant, joué en langue vulgaire par de jeunes garçons ; le *Kyuka* et le *Kotsubo* sont au contraire joués par des adultes en langue chinoise de Pékin.

Pour les marionnettes, il y en a trois sortes : les *Kwairai-Geki*, mus par des ficelles, le *Kawa-Geki* ou lanterne magique, et le *Hotei-Geki*, poupées qu'on fait mouvoir avec les mains, l'index dans la tête, le pouce et l'annulaire dans les bras.

Le théâtre d'amusement proprement dit est mieux organisé. Les acteurs en sont meilleurs et la troupe comprend généralement 70 à 80 personnes, qui viennent directement de Chine.”

Voici par contre un exemple de reportage, tout-à-fait américain :

“ Malgré le deuil national, la ville a déjà retrouvé son air de printemps et sa gaieté. Le concert chez *Kineya Uyekidana*, à l'occasion de la reprise de ses cours, a eu le plus brillant succès. De nombreuses jeunes filles de famille s'exhibèrent sur l'estrade, telles les poupées à la fête du 3 mars, et jouèrent ou chantèrent. Dans les principales maisons de *Kanzé*, *Hojo*, *Kita*. on chante de bonne heure le matin, assis sur la scène glaciale, à la lueur des bougies.

Naniwa Boushi fait fureur. La Compagnie Phonographique du Japon a donné 25.000 fr. à M. *Koumoemon* pour chanter devant trois disques.

La *biwa* (sorte de luth) a toujours sa vogue. Une revue spécialement consacrée à cet instrument vient de ce créer. A Kioto on en rafole ; et le Club de *biwa* fondé par M^{lle} Sougano et Tanabé est tout à fait prospère.

De même la harpe, qui, elle aussi, a sa revue particulière.

* * *

On le voit l'information est accréditée au Japon sous sa forme la plus aimable. Mais voici qui est de nature à nous intéresser davantage. Que pense un de nos compatriotes de l'avenir de notre musique ?

“ En tout ce qui touche la musique, nous traversons au Japon une période d'incertitude. L'ancienne musique est démodée, la nouvelle n'est pas encore créée. On se demande ce qu'il en adviendra. Je ne puis rien prédire et pourtant je sens bien dans quelle voie nous devons nous engager. Notre art ancien national a certainement de bons côtés ; mais il est un legs de nos anciens esprits. Il ne répond plus logiquement aux nouveaux besoins sociaux et moraux de

notre temps. D'abord, et d'un point de vue strictement musical, on ne saurait dire si la musique proprement japonaise est encore capable de vie. Par exemple la musique populaire, dite *Sangen Rakou*, manque d'harmonie, elle est donc un peu monotone. Elle ne peut traduire les sentiments délicats et complexes. Elle ne peut produire d'effet sur le grand public. C'est un art de salon, réservé à un petit auditoire. La *Nagaoutà*, plus moderne comparativement, ne convient pas non plus au concert. Et toutes nos autres espèces musicales présentent des défauts analogues.

Comprenons bien que nos mœurs et nos goûts changent et que nous aimerons à entendre la musique dans de grandes salles ou au théâtre. La musique nationale perdra donc sa valeur. Mais historiquement il est indispensable d'en poursuivre l'étude. Il est nécessaire de prendre conscience du sentiment national à l'égard de la musique. Jusqu'ici on n'a étudié le caractère japonais que d'après les œuvres littéraires : or, la littérature n'offre qu'un élément extérieur ; la musique atteint ce qu'il y a de plus intime dans l'âme de la nation. Nous n'avons encore rien fait dans cette voie. Les étrangers s'y mettent, mais avec de très pauvres documents.

En Europe, on fait de profondes études d'histoire comparée de la musique ; on envoie des savants à l'étranger pour s'instruire. Lors d'un voyage que je fis, j'ai visité les cabinets d'étude musicale (sic) de Berlin et de Vienne. J'ai été surpris des documents qui y sont accumulés ; on peut y entendre même des musiques nègres et africaines. La musique européenne ayant atteint son apogée cherche de nouvelles voies ; elle s'essaye du côté de l'Extrême-Orient, et particulièrement du Japon.

Quelques Européens prétendent que la musique japonaise est merveilleuse. J'en doute. Mais il n'y a pas un pays où l'on puisse rencontrer, comme au Japon, les survivances de différentes musiques, vieilles de mille ans. Nous avons une infinité de documents, il nous faut les étudier. Le Conservatoire de Tokio a entrepris une enquête sur la musique nationale. Malheureusement le budget affecté à cette œuvre est insuffisant pour en assurer la réalisation.

Quant à la musique européenne, il y a quarante ans que nous l'avons introduite chez nous, mais nous ne pouvons encore dire quels seront les résultats de cette implantation. Nous arriverons à nous servir des instruments, mais pour la voix, on ne peut rien prévoir, la langue japonaise étant essentiellement différente des langues européennes. Dernièrement, un étranger qui n'est pas au courant de la langue japonaise a composé la musique d'un opéra japonais. Il a échoué. Pour comprendre une musique, on doit d'abord bien connaître le tempérament et les mœurs d'une nation. Les notes ne suffisent pas. Pour moi je n'attends rien de bon du mélange des deux musiques. La musique européenne existe depuis mille ans, et la nôtre est rebelle à toute évolution. Servons-nous donc de tous ces éléments, nationaux et étrangers comme de références, prenons-en connaissance, et tout naturellement se formera un nouvel art musical japonais. Pour le moment il faut prendre notre parti de ce pêle-mêle. N'avons-nous pas, au Japon même, l'exemple de la cohabitation de musiques différentes, par leurs origines et leur histoire : musique de cour — musique sacrée — musique du peuple...

Durant ce règne des Mei-ji nous avons assuré le progrès social, politique et militaire. Nous sommes encore, pour les arts, sous l'empire du traditionalisme. C'est notre devoir de réaliser les conditions dans lesquelles peuvent et pourront se produire les musiciens de génie."

C'est peut-être la première fois que l'Europe entend un langage aussi net et aussi autorisé de la part d'un musicologue japonais. L'*Ongakou Kai*, on le voit, mérite d'attirer l'attention de tous ceux qui s'intéressent aux arts de l'Extrême-Orient et même de ceux qui se bornent à des ambitions professionnelles. Nous ne connaissons guère au pays du Soleil Levant, en fait de musique, que l'Allemagne et l'Amérique. Il y a à cela beaucoup de bonnes raisons, que je laisse aux compositeurs et aux virtuoses français le soin de deviner eux-mêmes.

E. Morita.



UN
TANGO
CHEZ
LUCILE



Cl. Lucile

Miss Helen et M. Newalt

Cl. Lucile

dansant le Tango

Comme tous les ans à pareille époque, l'ouverture de la saison d'hiver est marquée par certains événements artistiques qui s'imposent à l'attention des Parisiennes et des amateurs d'art.

Parmi ces manifestations de notre bon goût, il n'en est pas de plus réussie que l'exposition des modèles qu'organise deux fois par an la Maison LUCILE, en son ravissant Hôtel de la Rue de Penthièvre.

On sait quel cadre délicieux y entoure le défilé des plus merveilleuses toilettes, œuvres de Lady Duff Gordon.

Cette année, c'est le Mardi 14 Octobre, qu'a eu lieu cette représentation, véritable première pour ceux et pour celles que passionne l'art de la toilette féminine.



C. Lucile

Le grand succès alla surtout au Tango dansé sur la petite scène aménagée avec tous les éclairages savants d'un grand théâtre, dans un cadre digne des Contes des Mille et Une Nuits, et où défilèrent, portés par des mannequins d'une rare beauté, tout ce que l'imagination peut concevoir de somptueux et de bon goût.

CHRISTIANA.

Administration des Concerts A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam, PARIS

SALLE GAVEAU, 45, rue La Boétie

JEUDI 6 NOVEMBRE 1913, à 9 heures précises du soir

Concert avec orchestre donné par **M. C. Saint-Saëns**

Extrait d'une lettre adressée par M. C. Saint-Saëns à M. A. Dandelot, le 14 Octobre 1913 :
" ...Vous ferez observer que je ne joue plus à Paris dans les concerts depuis longtemps et que l'on m'entendra pour la dernière fois..."

avec le concours de **M^{lle} Nicole Anckier, M. R. Diaz-Albertini, M. Pierre Monteux**

au bénéfice de l'œuvre " CERCLE NATIONAL POUR LE SOLDAT DE PARIS "
(CERCLE MILITAIRE DES TROUPES DE LA GARNISON)

AU PROGRAMME : INTERPRÉTÉ PAR M. C. SAINT-SAENS

A L'ORGUE : Rapsodie Bretonne, (C. Saint-Saëns). Grande Fantaisie sur le Choral du Prophète, (Liszt.)
AU PIANO : Concerto, (Mozart.) Quintette et Wedding-Cake, (C. Saint-Saëns.) Havanaise, (C. Saint-Saëns.) M. Diaz-Albertini. Morceaux pour le luth (arrang. pour harpe) M. C. Saint-Saëns : M^{lle} Nicole Anckier. Duo pour harpe et violon, (C. Saint-Saëns.) M^{lle} N. Anckier, M. Diaz-Albertini.

ORCHESTRE SOUS LA DIRECTION DE M. PIERRE MONTEUX.

PRIX DES PLACES : Parterre : Loge de Face, 80 fr.; Loge de côté, 100 fr.; Fauteuil d'orchestre 1^{re} série, 20 fr.;
2^e série, 10 fr.; Pourvoir, 5 fr.; Promenoir, 2 fr.
1^{er} Balcon : Fauteuil de face et 1^{er} rang, 12 fr.; Côté, 8 fr., Pourtour, 4 fr.; Promenoir, 2 fr.
2^e Balcon : Fauteuil 3 fr.; Pourtour, 2 fr.; Promenoir, 1 fr.

LOCATION : A la salle Gaveau, 45, rue La Boétie, chez MM. Durand & Cie, 4, place de la Madeleine ; M. Max Eschig, 48, rue de Rome et 13, rue Lafitte et à l'administration de Concerts A. Dandelot, 83, rue d'Amsterdam, Téléphone Gut 13.25.

SALLE ERARD, 13, RUE DU MAIL

Jeudis, 15, 22, 29 Janvier, 5, 12, 19, 26 Février, 5 Mars 1914

à 9 heures précises du soir

Huit Concerts donnés par

EDOUARD RISLER

Audition Intégrale du Clavecin bien tempéré de J. S. BACH (Deux Cahiers); des dix dernières SONATES DE BEETHOVEN et d'œuvres de :

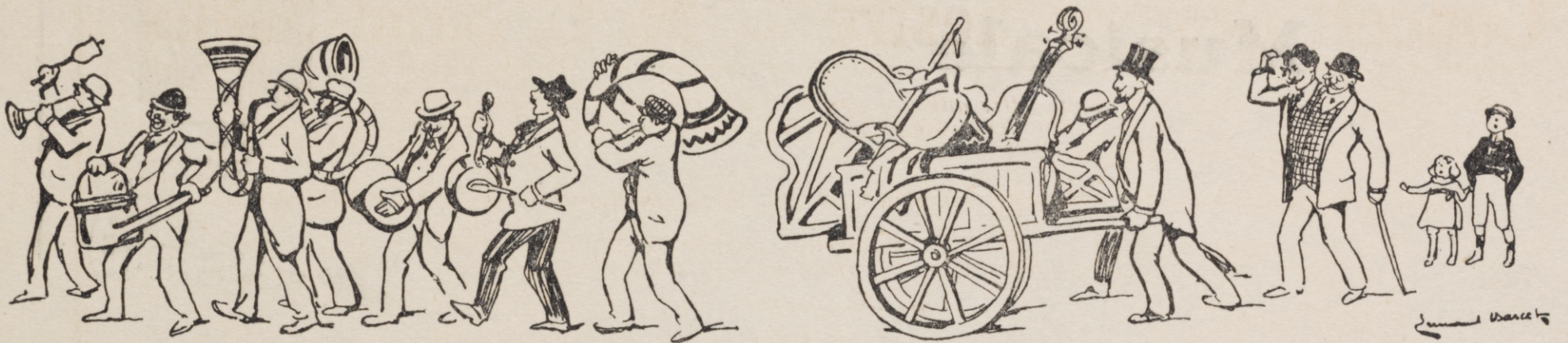
MOZART, SCHUBERT, WEBER, SCHUMANN, CHOPIN, BERLIOZ, C. FRANCK, LISZT,
SAINT-SAENS, G. FAURÉ, E. CHABRIER, C. DEBUSSY, L. DIEMER, TH. DUBOIS. P. DUKAS,
R. HAHN, GRANADOS

PIANO ERARD

PRIX DES PLACES : Parquet et 1^{er} Balcon : Abonnement aux 8 séances 40 fr.
" pour 4 séances 30 fr.
" par séance 10 fr.
2^e Balcon " aux 8 séances 20 fr.
" pour 4 séances 15 fr.
" par séance 5 fr.

On peut s'inscrire dès à présent à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, rue d'Amsterdam, Téléph. Gut. 13.25,

Les faits du Mois

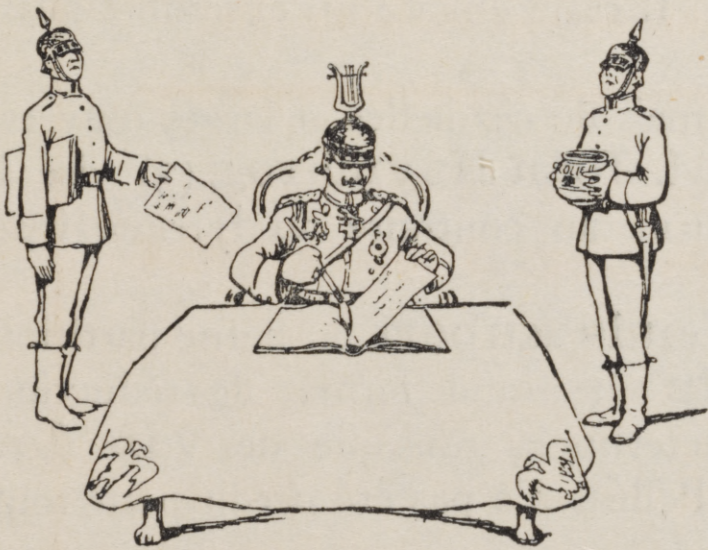


Le Chant de la Cloche... de bois : le citoyen Cochon nous informe qu'il a traité à forfait pour le déménagement simultané de la demi-douzaine de directeurs de théâtre à qui M. Barthou vient de donner congé. Aubades par le Raffut de St-Polycarpe sans augmentation de prix. L'actualité en musique : MM. Charles Méré et Isidore de Lara font représenter à l'Opéra-Montaigne un drame lyrique à clef, intitulé "Les Trois Masques". Tout le monde a deviné que ces trois masques sont ceux que viennent de laisser tomber les nouveaux

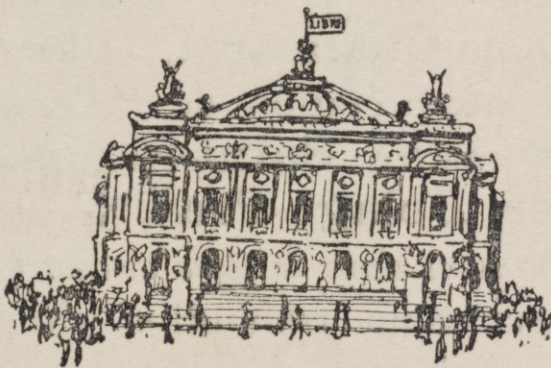
directeurs de l'Opéra Comique. Pacifisme. Pour ne pas troubler



le concert européen et apaiser le courroux de Camille Saint-Saëns, l'empereur Guillaume II recolle avec soin les pages de la partition de "Samson" qu'un directeur berlinois avait maladroitement déchirées. La main passe, à l'Opéra... Elle passe même un peu trop près de la joue d'un concessionnaire... A la suite de cet incident, deux plaintes ont été déposées contre M. Broussan : l'une par les héritiers de Labiche qui prétendent n'avoir pas été consultés pour une reprise de "la Main leste," l'autre par le chef de claqué de



l'Académie Nationale de musique pour usurpation de fonctions. L'architecte de la salle Favart vient de donner sa démission, ne voulant pas formations coûteuses qu'imposera l'ind'une direction triangulaire. La diapason qui se déclarait satisfait ne plus pouvoir s'en tirer avec ce en a progressivement élevé le nombre augmente. Trois de nos taxis sub-charge, mais, à l'heure où nous mettons sous presse, aucune main n'a encore abaissé le drapeau qui flotte au sommet du quatrième.

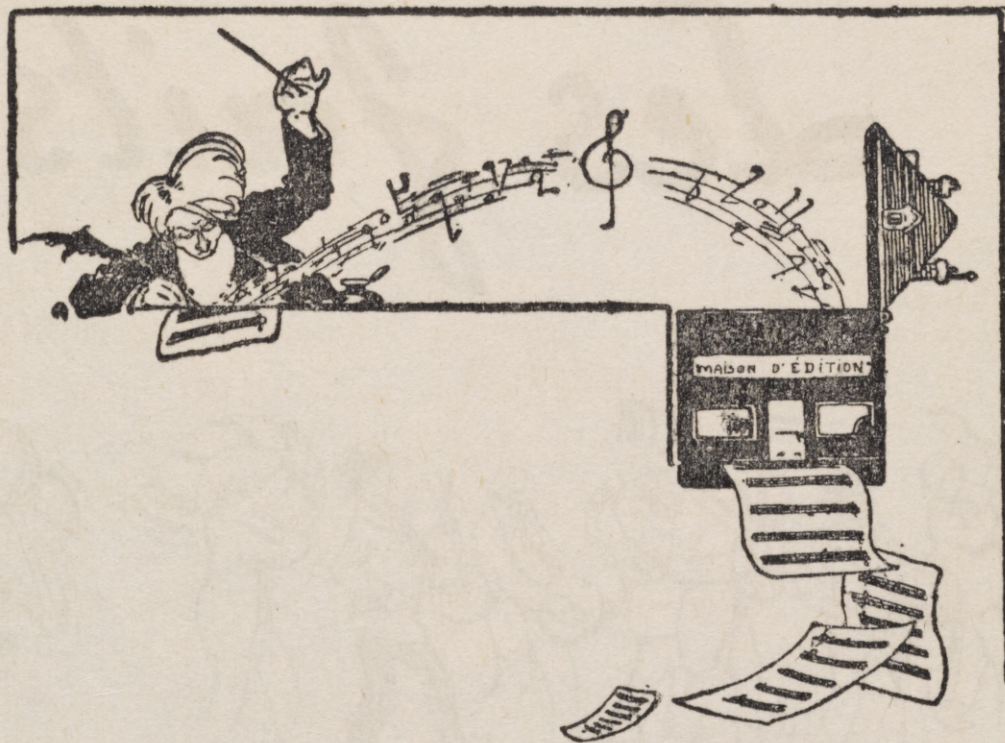


prendre la responsabilité des trans-stallation, dans la Maison Carré, crise du luxe et la vie chère. Le la du jusqu'ici de ses 870 vibrations affirme chiffre dérisoire. Depuis deux ans il qui est actuellement de 900. Tout ventionnés ont effectué leur prise en

Swift.

(Croquis d'Emmanuel Barcet.)

L'Édition Musicale



Sait-on ce que peut receler un paquet de musique de 15 centimètres de haut, comme celui qui attend notre retour de vacances? Environ 125 morceaux fraîchement sortis des mains de nos illustres éditeurs... L'été a porté ses fruits. Mais, comment faire tenir cette moisson dans l'étroite rubrique de ce compte-rendu? Comment, surtout, en quelques adjectifs évocateurs, donner un avant-goût de ces œuvres diverses, faites pour être entendues, et non décrites?

Réserveons, pour en parler ultérieurement, les nobles étrangers, MM. **Rebikow**, **Cyrrill Scott** et **Schoenberg**. Et signalons, de suite, peut-être sans espoir de retour, les *Echos de la côte d'azur* (1) de MM. **Deffès**, **Carlini**, **Ménardi**, **Tartanac**, ainsi que l'*Hymne à la France* (2) de **G. Anglebel**, écho de l'Est belliqueux. Il reste encore un ensemble aussi imposant que disparate.

Peu de *sonates*. Deux seulement, pour piano et violon, mais de ces belles et larges œuvres, qui montrent que le genre est toujours vivace. Celle de M. **Jean Neymarck** (3) vise à l'effet dramatique, celle de M. **F. de Guarnieri** (3) tourne au contraire au lyrisme irisé de Fauré.

Deux œuvres d'orchestre aussi. La *Suite Brève* (4) de **Louis Aubert** en petite partition d'orchestre, et la *Chasse du Prince Arthur* (4) de **Ropartz** en grand format de réduction pour deux pianos. Enfin un drame en un acte de Maeterlinck, musique de **van der Haegen**, l'*Intruse* (5), qui montre bien que l'exemple de Pelléas n'a pas été perdu pour tout le monde.

Du piano, voici les échantillons bariolés, depuis les *Pièces Intimes* (1) de **Cools**, coloré un peu durement parfois, jusqu'au *Prélude* (4) de Ducasse et à celui de **Ravel**, aux nuances fugitives, en passant par les *Mirages* de **Chansarel**, et les *Charmettes* (3) de **Mansilla**.

Comme chant, une juvénile interprétation de "l'extase amoureuse" de Verlaine (le *Vent dans la plaine*) (4) par le maître **Saint-Saëns**. Puis, diverses mélodies (3) de **Dumas**, **Borchard**, **Herscher**, **Delage-Prat**, illustrant ingénieusement, qui Hugo, qui Régnier, qui Tailhade. Les *Chansons dans le style ancien* (3) de **Gérard de Chamberet** méritent d'être citées à part. Archaïsme tranquille, simplicité rappelant quelque Racan moderne. Enfin notre magicien — j'ai nommé **Claude Debussy** — dispose ses sortilèges autour de *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (4), d'une impressionnante futilité. Mais, n'est-ce pas Ravel, qui, lui aussi, s'est plu cet été à sortir de musique ces jeux mièvres? Que va-t-il se passer, bon Dieu!

¹ Lointier à Nice. ² Senart et C^{ie}. ³ Demets. ⁴ Durand et fils. ⁵ Breitkopf et Härtel à Bruxelles.
⁶ Max Eschig. ⁷ Janin frères à Lyon.

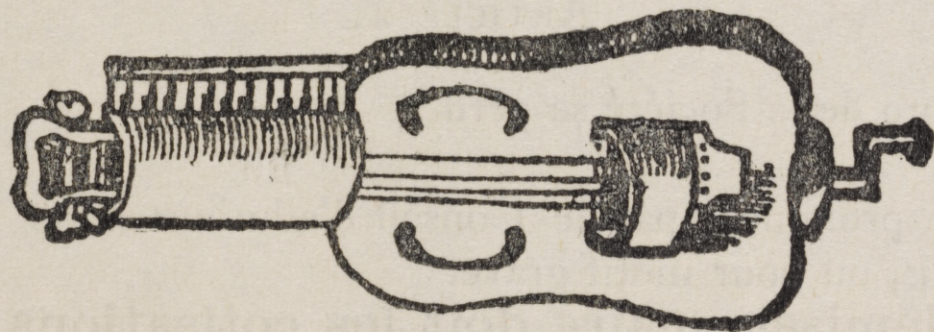
Je ne vois trop rien à évoquer à propos de l'*Introduction et Scherzetto* (3) pour piano et violon de **Raoul Moreau**, ni du *Menuet tendre* (3) de **Verley**, ni même du *Prélude et Danse* (6) pour hautbois et piano de **Cools**, et j'arrive, en vitesse, à la **Collection Sénart**, dont les 25 morceaux, pour piano, piano et violon, piano et chant, accomplissent méthodiquement leur œuvre de prophylaxie musicale, en délogeant une foule de nocives fariboles. Certes, cette *Musique Contemporaine* se réclame plus encore d'hier que de demain, bien qu'elle soit signée de MM. **Vierne, Vanzande, Piglia, Mel-Bonis, Bagge, Eymieu, Gallois, Verdalle, Boulnois, Collin, de Lioncourt, Michaux, Barria, de Dammès, Ladmirault, Decaux, Duhamel, Brody, Malherbe, Delmas, Desportes, Kunc, et Chanoine-Davranches!** Mais, n'oublions pas qu'il s'agit ici d'humaniser le grand art et de faire la guerre à la contrefaçon.

Du même souci d'utile vulgarisation, mais avec des vues rétrospectives, part la *Collection de transcriptions pour piano d'œuvres d'orgue* (3), de **J. Herscher**. Mettre à la portée de tous, en évitant le tripatouillage, les richesses de Roberday, Grigny, Clérambault, Couperin, Daquin, Frescobaldi, Schutz, etc... c'est faire œuvre pie. Si l'éditeur était un lanceur hardi et puissant, cette collection prendrait une place d'honneur dans le monde de la musique.

Mais, j'allais oublier notre bon **abbé Brun**, qui glisse parmi tous ces profanes, le fascicule inévitable et sacré de ses *Hymnes avec accompagnement de trois parties pour orgue*. Savez-vous, Monsieur l'abbé, que, si j'en avais la place, je ne résisterais pas au plaisir de vous houspiller ? Quelle rage d'appuyer les volutes du plain-chant sur les massives colonnes de notre harmonie ! Laissons donc chanter les voix suaves de ces *Echos d'Orient*, sans y mettre la main, ni l'orgue sacrilège. La beauté d'une vocalise ou d'une voûte, c'est de s'élancer, toute seule, à la Pégoud. Si vous la faites accompagner par trois solides gaillards, qui la maintiennent dans l'espace sonore, vous tuez ses prouesses, et, d'un raid audacieux, qui stimule notre imagination, vous faites un exercice d'école, qui n'amuse que vous.

En somme, bonne rentrée. Beaucoup d'élèves. Les maîtres toujours vaillants. Et le Compte d'auteur n'est pas mort. Tout va bien.

V. P.



Société Française des Amis de la Musique

BUT DE LA SOCIÉTÉ

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une Grande Association tous ceux qui aiment la Musique, d'aider de la manière la plus générale au développement de l'Art Musical, en France et à sa diffusion à l'Etranger; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation générale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre Sociale, Philantropique et Utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

EXTRAIT DES STATUTS

ARTICLE 3.

La Société se compose de **Membres Sociétaires**, de **Membres Donateurs**, de **Membres Bienfaiteurs** et de **Membres d'Honneur**.

Les **Membres Sociétaires**, **Donateurs** et **Bienfaiteurs** devront être agréés par le Bureau.

Pour être **Membre Sociétaire**, il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être rachetée par un versement unique de 500 francs.

Pour être **Membre Donateur**, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être **Membre bienfaiteur**, il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les Dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

ARTICLE 4.

La qualité de membre de la Société se perd :

1° Par la démission.

2° Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1^{er} juillet 1901, art. 4.)

* *

De nouvelles adhésions sont parvenues au Secrétaire Général de la Société. Ce sont, par ordre d'inscription :

MEMBRES SOCIÉTAIRES (1913)

M. Herrmann Borel.	M. Ernest Guillierme.	M ^{me} Grâce Nelson.
M ^{lle} de Chateaubourg.	M ^{me} Ernest Guillierme	M ^{me} de la Noüe.
M. Ch. Danner.	M. Haarbleicher.	M. Max de Novion.
M ^{me} Em. Deutsch de la	M ^{me} Juliette Heidelbach.	M. Daniel de Poliakoff.
Meurthe.	M. Alfred Jonas.	M. Henry Say.
M. Girardin.	M. Jean Kinen.	M ^{me} Vallin-Hekking.
M. Goldner.	M. Arnold Naville.	M. Edmond Vidal-Naquet.
M. Arthur de Guichard.	M ^{me} Arnold Naville.	

Les personnes suivantes se sont déjà fait inscrire pour l'année 1914.

MEMBRES SOCIÉTAIRES

M ^{me} Béatrix Boll.	M ^{me} Mange de Hauke.	M ^{me} Auguste Roussel.
M. Victor Buesst.	M ^{me} Lenoir.	M ^{me} Marie Roussel.
M ^{me} Victor Buesst	M ^{me} Henry Léon.	M ^{me} Charles Sautter.
M. Joseph Debroux.	M ^{lle} Paulette Léon.	M ^{me} Gaston Sautter.
M. Silvin Dubois.	M ^{me} Jacques Lovenbach.	M ^{lle} Denise Sautter.
M. Eugène Gigout.	M. Jean Naville.	M ^{me} Lazare Weiller.

* *

Les membres de la Société Française des Amis de la Musique jouiront, à partir de cette saison, d'un nouveau privilège.

M. Gabriel Pierné et le Comité des Concerts Colonne, ont bien voulu accorder aux "Amis" la faveur d'une réduction de 20 % sur les cartes des membres honoraires qui donnent droit aux entrées des **répétitions publiques** du samedi matin au Théâtre du Châtelet.

Nous rappelons aux membres de la Société que, sur présentation de leur carte, ils pourront se procurer au siège social de l'Administration des Concerts Colonne, 13, rue de Tocqueville, une entrée permanente à ces répétitions, moyennant le prix de **80 fr.** (au lieu de 100 fr.)

Nous adressons à Monsieur Gabriel Pierné et à Messieurs les Membres du Comité de l'Association des Concerts Colonne l'expression de nos bien vifs remerciements pour cette gracieuseté.

* *

Le Conseil d'Administration de la Société se réunira le mois prochain pour nommer la commission qui sera chargée de décerner le premier prix de musique de la Société à une compagnie de quatuors à cordes.

Çà et Là

M^{lle} MARTHE PRÉVOST

M^{lle} Marthe Prévost ne se consacra définitivement à l'art musical qu'après de sérieuses études littéraires. Son éducation artistique se ressentit utilement de cette culture générale. Le violon retint quelque temps son attention mais elle abandonna l'archet lorsque sa voix se fut développée, grâce aux conseils éclairés de M^{me} Archainbaud et de MM. Eugène et Joseph Archainbaud. Ne ressentant aucun attrait pour la scène, la jeune artiste se voua résolument à la défense de la musique de chambre classique et moderne. Sa connaissance parfaite de la langue allemande lui a permis de donner d'admirables interprétations des mélodies de Schumann, de Schubert et de Richard Strauss. Sur ses programmes se trouvent réunies les plus belles pages de Haendel, de Mozart, de



Rameau et de Lulli aussi bien que celles de Duparc, Fauré, Kaechlin, Gabriel Dupont, Chausson ou Debussy. Les habitués des Concerts pour tous, des Concerts Berlioz, des Concerts Touche, des Matinées et Soirées d'Art ou des séances du Quatuor Lejeune ont souvent fêté le talent de M^{lle} Marthe Prévost qui donna récemment, à la Salle Gaveau, avec le concours de l'orchestre Lamoureux dirigé par Chevillard, un concert où elle remporta un véritable triomphe. Nous aurons, sans doute, plus d'une fois, au cours de cette saison, l'occasion d'entretenir nos lecteurs des succès de cette remarquable artiste qui a su se créer, parmi les musiciens, une si enviable renommée.



* * *

M. Maurice Duhamel nous prie d'annoncer qu'il a terminé en 1908 un drame lyrique en deux tableaux intitulé *Viviane* dont on prépare l'exécution. Ceci pour éviter toute contestation au sujet de la priorité du titre qu'a choisi M. Amédée Gastoué, comme nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro.

* * *

M^{lle} Henriette Renié, la brillante harpiste, institue un Concours, portant son nom et enrichi d'un prix de 1200 francs et d'une mention de 300 francs. Le programme comprend une épreuve publique (exécution de morceaux imposés et transcription) et une épreuve à huis-clos (exécution de morceaux et d'études). Le concours est réservé aux harpistes ayant obtenu depuis 1908 un premier prix à un Conservatoire de Paris, de province ou de l'étranger, ou ayant suivi pendant un an le cours d'artistes d'Henriette Renié.

Pour les inscriptions et renseignements complémentaires s'adresser 47 rue Nicolo.

* * *

La très utile publication qu'est le "Guide du Concert" s'augmente d'une partie critique. Un supplément, intitulé "La Critique Musicale" rendra compte de toutes les manifestations musicales dont le Guide aura précédemment annoncé l'apparition. Les musicographes seront heureux de l'hommage qui leur est ainsi rendu par une publication qui renonce en leur faveur au parti-pris d'impassibilité qu'elle s'était imposé à ses débuts. Nous souhaitons cordialement la bienvenue à notre nouveau confrère.

* * *

Pour éviter toute erreur d'interprétation, M. Paul Fournier, le sympathique président d'honneur de l'Association des Concerts classiques de Marseille, nous prie d'apprendre à nos lecteurs que c'est par raison de santé que M. de Lacerda, victime de son zèle et de son dévouement, a dû renoncer à la direction de l'orchestre de sa société et passer la baguette à M. Louis Hasselmans.

* * *

Nous apprenons que l'Agenda P.L.M. pour 1914, actuellement sous presse, va paraître incessamment. A côté de nombreux articles et nouvelles des plus intéressants, il nous réserve la surprise de douze forts beaux hors-texte en couleurs, merveilleuses reproductions de compositions inédites représentant les plus beaux sites auxquels conduit le réseau P.L.M.

Le prix de cette remarquable publication restera néanmoins fixé à 1 fr. 50.

* * *

M. Jean d'Udine, Directeur-professeur de l'École de Gymnastique rythmique (méthode Jacques-Dalcroze) a repris ses cours de gymnastique, solfège et géométrie rythmiques, 11 Avenue des Ternes. Cette école prospère entre, cette saison, dans sa cinquième année d'existence.

* * *

Le Comité du "Salon des Musiciens Français" (sous la présidence de M. Henri Maréchal, Inspecteur de l'Enseignement Musical et le patronage de la "Section Musicale de l'Institut") a décidé que la première des douze Auditions qu'il donnera cette année, Salle des Concerts du Conservatoire, aura lieu le *Mardi 11 Novembre* prochain, à 8 h. 3/4 du soir.

* * *

Un succès pour l'art vocal français. — On sait que les chanteurs français ne sont point aimés en Italie où on ne les admet ni au théâtre ni au concert.

Le Quatuor Vocal Battaille vient de triompher de cette mise à l'index, car il est engagé à Rome par la Société du Quartette, l'une des premières d'Italie ; de là, il rayonnera dans un certain nombre d'autres villes.

* * *

Notre collaborateur Camille Mauclair va faire paraître, à la fin de ce mois, sous le titre de *La Musique européenne*, (Les hommes. — Les idées. — Les œuvres de 1850 à 1914) un volume très documenté sur toutes les écoles d'Europe, dans le but de donner au public des concerts, souvent mal renseigné, un memento lui permettant de comparer utilement les diverses tendances du mouvement musical contemporain.

* * *

Deux partitions nouvelles (Edition Fürstner). — André Messager, l'éminent directeur de l'Opéra, met actuellement la dernière main à son nouvel opéra "Béatrice", sur un livret de R. de Flers et G.-A. de Caillavet.

Cette œuvre, doit être créée à Nice au commencement de Mars prochain.

La vie de "Palestrina", le célèbre réformateur de la musique italienne vient de tenter un des compositeurs allemands les plus éminents de notre époque. Nous apprenons, en effet, que

le professeur Hans Pfitzner, qui, depuis longtemps n'a pas donné d'œuvres nouvelles travaille actuellement à un opéra en trois actes consacré à la gloire du maître italien.

* * *

Les Chœurs de la Maitrise de Saint-Eustache et les Chanteuses de Sainte Cécile sous la direction de M. F. Raugel donneront à St. Eustache, à l'occasion de S^{te} Cécile, le 22 Novembre une exécution de la *Cantate pour tous les temps* de Bach. M. Joseph Bonnet se fera entendre à l'orgue dans le *Prélude et Fugue en ré majeur*.

* * *

M^{lle} Lili de la Nux a obtenu cette année le diplôme de professeur à l'Institut de gymnastique Rythmique de Jacques Dalcroze. M^{lle} de la Nux est la première Française diplômée de Hellerau enseignant à Paris.

* * *

Monsieur François Dressen, premier Violoncelle solo des Concerts Lamoureux, professeur à la Schola Cantorum (Cours supérieur), a repris ses leçons particulières de violoncelle, d'accompagnement et ses cours de trios et quatuors dans son nouvel appartement 41, boulevard des Batignolles.

* * *

La brillante saison d'été du Casino de Deauville a été pour M^{lle} Yvonne Chazel l'occasion d'un véritable triomphe. La jeune artiste a remporté en particulier, dans le rôle de *Thaïs* un chaleureux succès.

* * *

De Montreux, M. Ansermet, directeur des Concerts symphoniques du Kursaal, nous communique un abondant et intéressant programme où brillent les noms de Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Ditterdorf, César Franck, Haydn, Huber, d'Indy, Saint-Saëns, Schubert, Strong, Schumann, Tchaïkowski, Chabrier, Cornelius, Glazounov, Gluck, Humperdinck, Mozart, Schillings, Strauss, Wagner, Weber, Albeniz, Ansermet, Duparc, Granville-Bantoch, Liszt, Moussorgski, Milhaud, Rameau, Rimski-Korsakov, Sibelius, Smetana, Strong, Strauss.

* * *

Une petite salle charmante, située 51 rue Blanche, est mise dans d'excellentes conditions par M. Serpeille, à la disposition des artistes qui désireraient la louer pour des auditions, cours et leçons.

* * *

Le pianiste Dario Attal, l'un des plus remarquables virtuoses de la génération nouvelle se propose de donner en Janvier et Février une série de concerts appelés à avoir un grand retentissement dans les milieux musicaux. L'admirable élève de Leschetizki a déjà remporté ici de nombreux succès et personne n'a oublié l'éclat de son dernier récital où il souleva l'enthousiasme des habitués de la Salle Gaveau.

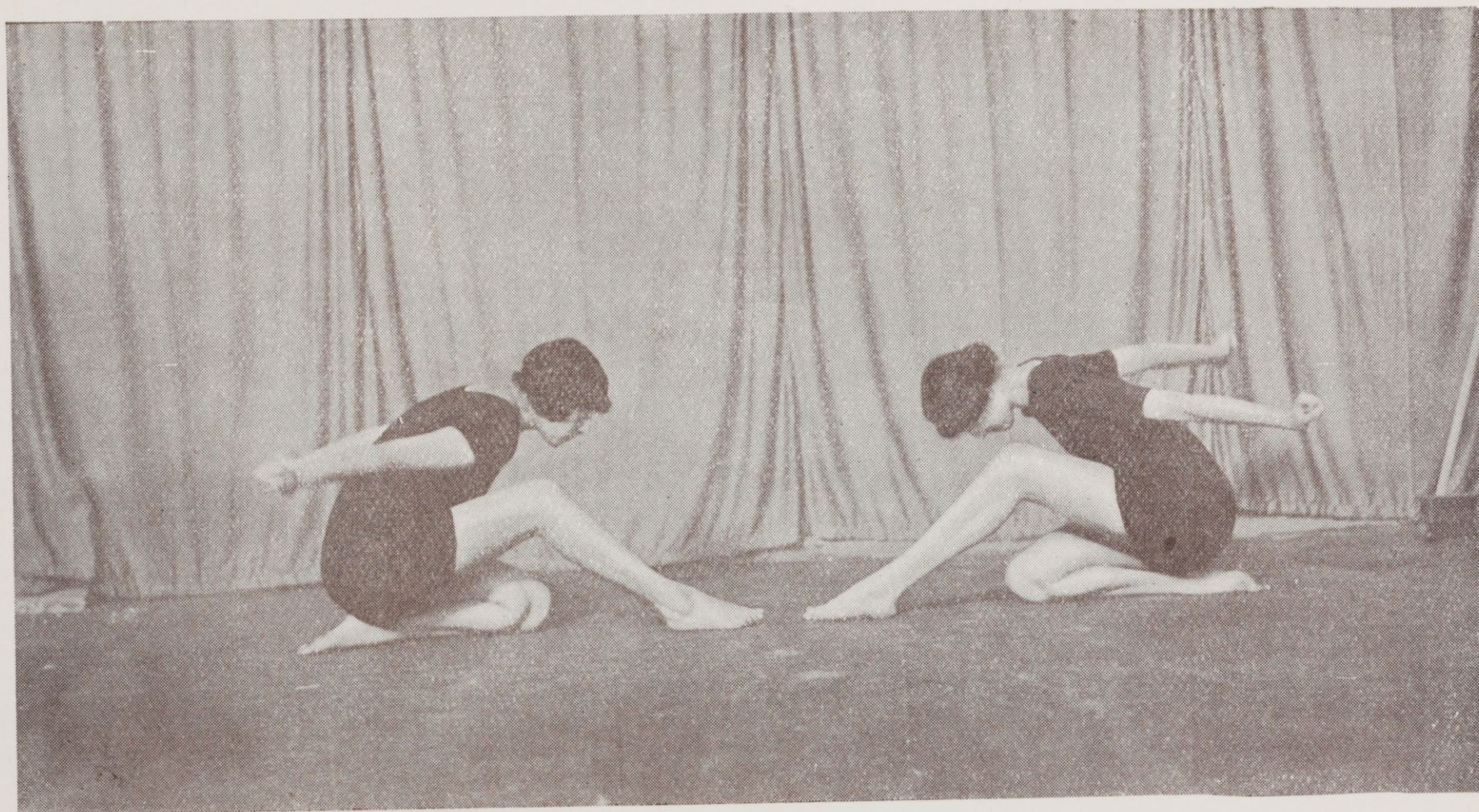
* * *



GYMNASTIQUE RYTHMIQUE

MÉTHODE JAQUES-DALCROZE

28, Rue de l'Annonciation (Place de Passy)



Cours d'Enfants : *Lundi, Jeudi 3 heures 1/2*

Cours de Dames et Jeunes Filles, 1^{re} année, *Mardi, Vendredi 4 h. 1/2*

Cours de Dames et Jeunes Filles, 2^e année, *Mardi, Vendredi, 5 h. 3/4*

Cours Mixtes à partir de Novembre . . . *Lundi, Vendredi soir 8 h. 3/4*

Solfège (adultes) à partir de Novembre . . . *Jeudi 2 h. 1/2*

Les Professeurs sont diplômés à l'Institut JAQUES-DALCROZE
à HELLERAU

GYMNASTIQUE RYTHMIQUE 75 fr. par trimestre ou 30 fr. par mois
SOLFÈGE 25 fr. par trimestre ou 10 fr. par mois

*La rentrée des Cours a lieu le 6 Octobre. Les Cours sont payables d'avance.
Pour les renseignements s'adresser à la Salle le Lundi et le Jeudi de 3 à 4 h.*



THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(Avenue Montaigne)

RECITAL DE PIANOLA avec ORCHESTRE

(90 exécutants)

(Association des Concerts Lamoureux)

sous la direction de M. Camille CHEVILLARD

et avec le Concours de M^{lle} Marthe CHENAL

de l'Opéra-Comique

le Mercredi 5 Novembre 1913, à 3 h. précises



PROGRAMME



1. *Ouverture de Tannhauser* Wagner
par l'ORCHESTRE
2. a) *Elégie en fa mineur* Massenet
b) *Myrto.* Leo Delibes
M^{lle} MARTHE CHENAL, accompagnée au Pianola.
3. a) *Allegro Appassionato, op. 70, en ut mineur* Saint-Saëns
b) *Nocturne, op. 15, N^o 2, en fa dièse* Chopin
c) *Valse de Concert, op. 41.* Glazounow
au PIANOLA.
4. *Concerto, op. 16, en la mineur* Grieg
Allegro molto moderato
Adagio. Allegro moderato.
au PIANOLA, avec accompagnement d'ORCHESTRE.
5. *Prière de la Tosca* Puccini
M^{lle} MARTHE CHENAL, accompagnée au PIANOLA.
6. *Fantaisie Hongroise en mi mineur* Liszt
au PIANOLA, avec accompagnement d'ORCHESTRE.

Au Pianola : Mr. R. de Aceves.

Piano WEBER



Claude Debussy met la dernière main à un ballet pour enfants qu'il a écrit sur un argument du dessinateur bien connu André Hellé. L'œuvre remplie de fantaisie et d'humour est destinée à une de nos scènes parisiennes les plus réputées pour ses spectacles d'art.

Le charmant ballet va paraître bientôt avec de délicieux dessins en couleurs qui représentent les principales scènes de l'ouvrage. Titre : "*La Boîte à Joujoux*"



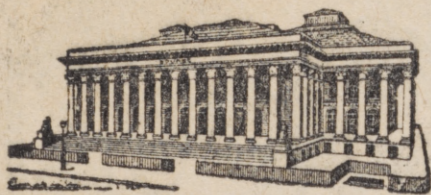
* * *

UNE INTÉRESSANTE EXPÉRIENCE

Le 5 Novembre, en matinée, au Théâtre des Champs-Élysées, sera tentée une très curieuse et très artistique expérience dont la simple annonce passionne déjà les milieux musicaux. Un fort beau concert symphonique, dont nous publions le programme dans ce numéro, réunira sur la belle scène de l'Avenue Montaigne l'admirable cantatrice Marthe Chenal, que l'Amérique se dispose à nous ravir, notre grand chef d'orchestre Camille Chevillard et les brillants exécutants de l'Association des Concerts Lamoureux, Mais un élément artistique nouveau viendra donner à cette audition une signification tout particulière. Renouvelant l'essai, si favorablement accueilli, d'Arthur Nikisch, Camille Chevillard aura sous sa baguette, pour l'exécution de la Fantaisie Hongroise de Liszt et du Concerto de Grieg, non pas un pianiste professionnel mais un instrument ingénieusement doté de toute la souplesse d'un organisme vivant, un mécanisme délicieusement subtil, capable d'offrir aux chefs d'œuvres de la littérature pianistique les moyens d'expression les plus puissants, les plus riches et les plus nuancés. Le Pianola reçoit, ce jour là, ses lettres de noblesse musicale. Cette solennelle consécration d'une des inventions humaines qui auront le plus utilement contribué à la diffusion et au progrès de la musique dans le monde moderne, sera chaleureusement accueillie par tous les artistes et enchante tous ceux qui doivent au Pianola des joies esthétiques de premier ordre réservées jusqu'alors aux seuls virtuoses. Ils sont nombreux, ceux qui, après avoir longtemps souffert de l'insuffisance d'une éducation technique trop longue à acquérir, ont trouvé dans ce frémissant traducteur de la pensée des maîtres, un confident sensible et un complaisant initiateur. Ils se sont souvent irrités des grossières confusions qui se sont parfois établies dans la foule ignorante entre le puéril et brutal engrenage des claviers mécaniques et ce très artistique "cohéreur" de sensations dont ils connaissent toute l'intelligente docilité. Cette publique apothéose enorgueillira tous ceux qui ont courageusement protesté contre de tels préjugés. En rendant ainsi justice à l'une des plus précieuses conquêtes de la sciences moderne, nos grands artistes affirment que, loin de voir en elle un danger pour le développement technique de nos futures générations de pianistes, ils attendent de sa fidèle collaboration un bienfaisant renouveau, une salutaire exaltation de la tendresse des foules à l'égard d'une Muse qui fut parfois un peu hautaine et distante mais qui exaucera désormais les prières des plus humbles de ses fidèles et ne se refusera plus à leur adoration.

Pierre Lérays

La Vie chère et la Bourse



Depuis une douzaine d'années, tous les budgets, depuis celui de l'Etat jusqu'à ceux des plus humbles citoyens, ont augmenté dans une proportion considérable. Les dépenses devenant de plus en plus fortes, il a fallu trouver des recettes de plus en plus élevées pour arriver à établir l'équilibre, mais cela n'est pas toujours facile et j'en connais beaucoup, à commencer par l'Etat, qui n'arrivent pas à combler le déficit. Pendant quelques années chacun est parvenu, tant bien que mal, à boucler son budget en prenant sur ses réserves et en réalisant quelques économies, mais la plupart n'ont pu se procurer des ressources supplémentaires qu'en engageant l'avenir, de sorte que leur situation se trouve maintenant aggravée.

Et pourtant il faut en sortir. Il devient urgent de prendre des décisions énergiques pour éviter que le mal devienne irréparable. Avant tout, il faut établir sans restriction le chiffre total des dépenses nécessaires et trouver, pour y faire face, des recettes normales. C'est ce dernier point qui devient de plus en plus difficile. L'Etat a, à sa disposition, un moyen très simple, c'est d'imposer davantage les contribuables et il va inaugurer prochainement de nouvelles taxes, impôt sur le capital, impôt sur le revenu, impôt sur les valeurs mobilières, qui en définitive frappent les mêmes personnes, c'est-à-dire les capitalistes grands ou petits. Les industriels et commerçants peuvent également faire supporter à d'autres leurs charges supplémentaires en augmentant le prix de vente de leurs marchandises, ce qui pèse encore sur les consommateurs ; mais les particuliers ne disposent pas de ces moyens réservés à l'Etat et aux producteurs et doivent tirer d'eux-mêmes leurs ressources.

Et c'est justement au moment précis où leurs dépenses s'augmentent par le renchérissement de la vie que la surélévation des impôts vient diminuer leurs recettes. Les capitalistes sont par conséquent forcés de chercher un revenu plus fort pour supporter les charges nouvelles qui pèsent sur eux et que, seuls, ils ne peuvent repasser sur le dos des autres. Aussi, depuis quelques années, voyons-nous les grandes valeurs de tout repos délaissées pour des valeurs de second ordre qui produisent un revenu plus important. Les fonds d'Etats, anglais, français, allemands, belges, italiens, russes ont été remplacés dans beaucoup de portefeuilles par les fonds brésiliens, argentins, chinois, japonais, etc. Les titres des grandes compagnies européennes de chemin de fer ont fait place à ceux des Compagnies américaines. Les actions et obligations des Sociétés industrielles et minières, dont le passé et les réserves assurent l'avenir, ont été abandonnées au profit des vignettes plus ou moins aléatoires de nouvelles entreprises ne présentant aucune sécurité et destinées à l'effondrement.

Mon avis est que les capitalistes ont lâché la proie pour l'ombre et que dans l'espoir de toucher 5% au lieu de 3 ou 3 1/2 ils ont risqué de perdre, et souvent ils ont perdu, sur leur capital une somme supérieure à la différence de revenu. Depuis 40 ans que je m'occupe de finance, j'ai toujours constaté qu'il y avait plus d'avantages à opérer sur des valeurs de premier ordre parce que la plus-value du cours compense largement leur faible revenu. Leur abandon momentané a fait baisser les cours, c'est le moment d'en profiter pour rentrer dans ces valeurs à de bonnes conditions. Examinez donc votre portefeuille, faites-en l'inventaire exact et débarrassez-vous sans retard de tout titre ne présentant pas une absolue sécurité ; en un mot ne gardez que les grandes valeurs dites de père de famille. Si vous avez la moindre hésitation pour vous décider, demandez-moi un avis, que je vous donnerai immédiatement et gracieusement, trop heureux d'être utile à mes lecteurs. Vous pouvez m'envoyer la liste des valeurs composant votre portefeuille, je vous la retournerai en mettant en face de chacune la mention : à *garder* ou à *vendre*. De plus je me mets à votre disposition pour vous fournir les explications nécessaires à votre édification personnelle.

Non seulement, je vous éviterai d'aventurer votre argent dans des placements douteux, mais je vous indiquerai le moyen d'augmenter votre revenu annuel et je suis convaincu qu'après vous être rendu compte, par la pratique, de l'excellence de mes conseils, vous continuerez à me les demander et à les suivre. Je heurterai souvent les avis intéressés que vous donnent certains courtiers ou employés de Banque, qui, pour gagner une commission de quelques francs sur une affaire, n'hésitent pas à vous faire perdre au besoin des centaines de francs. Croyez-moi, il faut être absolument désintéressé pour vous recommander la rente française, les consolidés anglais, les fonds d'états belges, russes ou allemands, ainsi que les actions et obligations des grandes compagnies de chemins de fer et des principales Sociétés industrielles ou minières. Aussi, vous pouvez en toute confiance me demander une consultation sur votre situation financière, même si vous avez une mauvaise spéculation engagée, je mettrai ma vieille expérience à votre disposition, soit par correspondance, soit de vive voix à mon bureau, 8, rue Drouot, tous les jours de 10 h. à 11 h. du matin et de 4 h. à 7 h. Vous auriez vraiment tort de ne pas en profiter, puisque cela ne vous engage à rien et peut vous rendre service.

En matière financière, un bon conseil ne doit jamais être négligé, et souvent une fortune en dépend.

P.-E. PENAUD.

(Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue.)

Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Cathérine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique.