

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



A PROPOS DE PARSIFAL, par Ernest Van Dyck. ♪ HISTOIRES DE SYNDICAT, par Louis Fleury. ♪ LES POST-ELGARIENS, par X.-M. Boulestin. ♪ LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES, par Alfred Mortier. ♪ LES LIVRES.

L'ACTUALITÉ par

♪ CLAUDE DEBUSSY ♪

♪ P. de BRÉVILLE ♪

♪ LOUIS LALOY ♪

PAUL LOCARD ♪ JEAN POUEIGH ♪ RENÉ LYR ♪ MONTANDON ♪ SWIFT

UN AN

France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

PARIS, 29, rue La Boétie

Téléphone Wagram : 98-12

Le numéro :

France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 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.

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. LE GRAND DUC BORIS DE RUSSIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR : S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME
PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. HENRY DEUTSCH (DE LA MEURTHE)

BUREAU

PRÉSIDENT	M. ALEXIS ROSTAND, <i>Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.</i>
M. GUSTAVE BERLY, <i>banquier.</i>	TRÉSORIER
VICE-PRÉSIDENTS	M. LEO SACHS.
M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, <i>de l'Institut.</i>	SECRÉTAIRE DU CONSEIL
M. LOUIS BARTHOU, <i>député.</i>	M. GUSTAVE CAHEN.
M. J. ECORCHEVILLE, <i>docteur ès-lettres.</i>	

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

M ^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.	M ^{me} HENRY HOTTINGUER.
M ^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.	M ^{me} GEORGES KINEN.
M. ANDRÉ BÉNAC, <i>directeur général honoraire au ministère des finances.</i>	M. J. PASQUIER.
M. LÉON BOURGEOIS, <i>sénateur, Ministre du Travail.</i>	M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.
M. GUSTAVE BRET.	M ^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M ^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.	M. A. PRÈGRE.
M. FERNAND HALPHEN.	M ^{me} THÉODORE REINACH.
M ^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.	M. JACQUES ROUCHÉ <i>Directeur de l'Opéra.</i>
M ^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.	M. LOUIS SCHOPFER.
M ^{me} DANIEL HERRMANN.	M ^{me} SÉLIGMANN-LUI.
	M. JACQUES STERN.
	M ^{me} TERNAUX-COMPANS.

THISBÉ



PARFUM
ULTRA
PERSISTANT

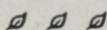
ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME
PARIS

MAX ESCHIG, Editeur **PARIS**
de Musique

Maison principale : 13, RUE LAFFITTE

Télégrammes : ESCHIG-PARIS



Téléphone : Gutenberg 08.14

Succursale : Maison de détail et d'abonnement

48, RUE DE ROME et 1, RUE DE MADRID

Métro : EUROPE

Téléphone : Wagram 99.04

Vient de Paraître :

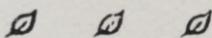
JULIEN

DE

GUSTAVE CHARPENTIER

Partition piano et chant, **Net 20 fr.**

Livret, **Net 1 fr.**



La Vie du Poète

SYMPHONIE DRAME EN 3 ACTES

Partition. **Net 15 fr.**

Comptoir National d'Escompte DE PARIS

CAPITAL : 200 Millions de francs, entièrement versés.

Siège Social : RUE BERGERE — Succursale : 2, PLACE DE L'OPÉRA, PARIS

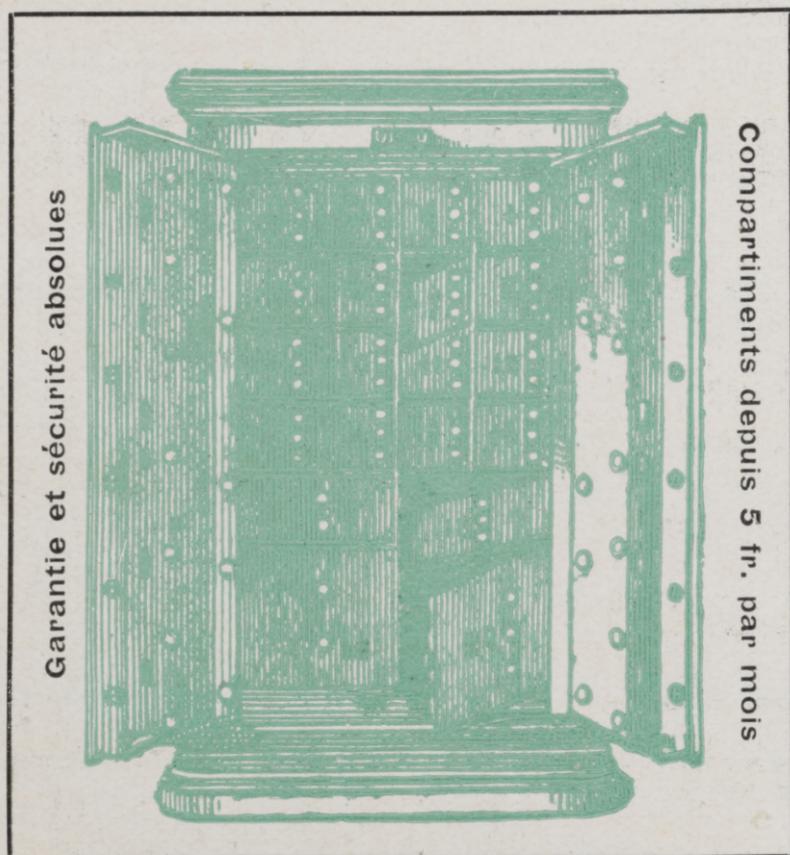
Président du Conseil d'Administration : M. ALEXIS ROSTAND,

Vice-Président, Directeur : M. E. ULLMANN

Administrateur Directeur : M. P. BOYER

OPÉRATIONS DU COMPTOIR

Bons à échéance fixe, Escompte et Recouvrement, Escompte de chèques. Achat et vente de Monnaies étrangères, Lettres de Crédit, Ordres de Bourse, Avances sur Titres, Chèques, Traités, Envois de Fonds en Province et à l'Étranger, Souscriptions, Garde de Titres, Prêts hypothécaires maritimes, Garantie contre les risques de remboursement au pair, Paiements de Coupons, etc.



AGENCES

38 Bureaux de quartiers dans Paris. — 15 Bureau de Banlieue.

150 Agences en Province.

11 Agences dans les colonies et pays de protectorat.

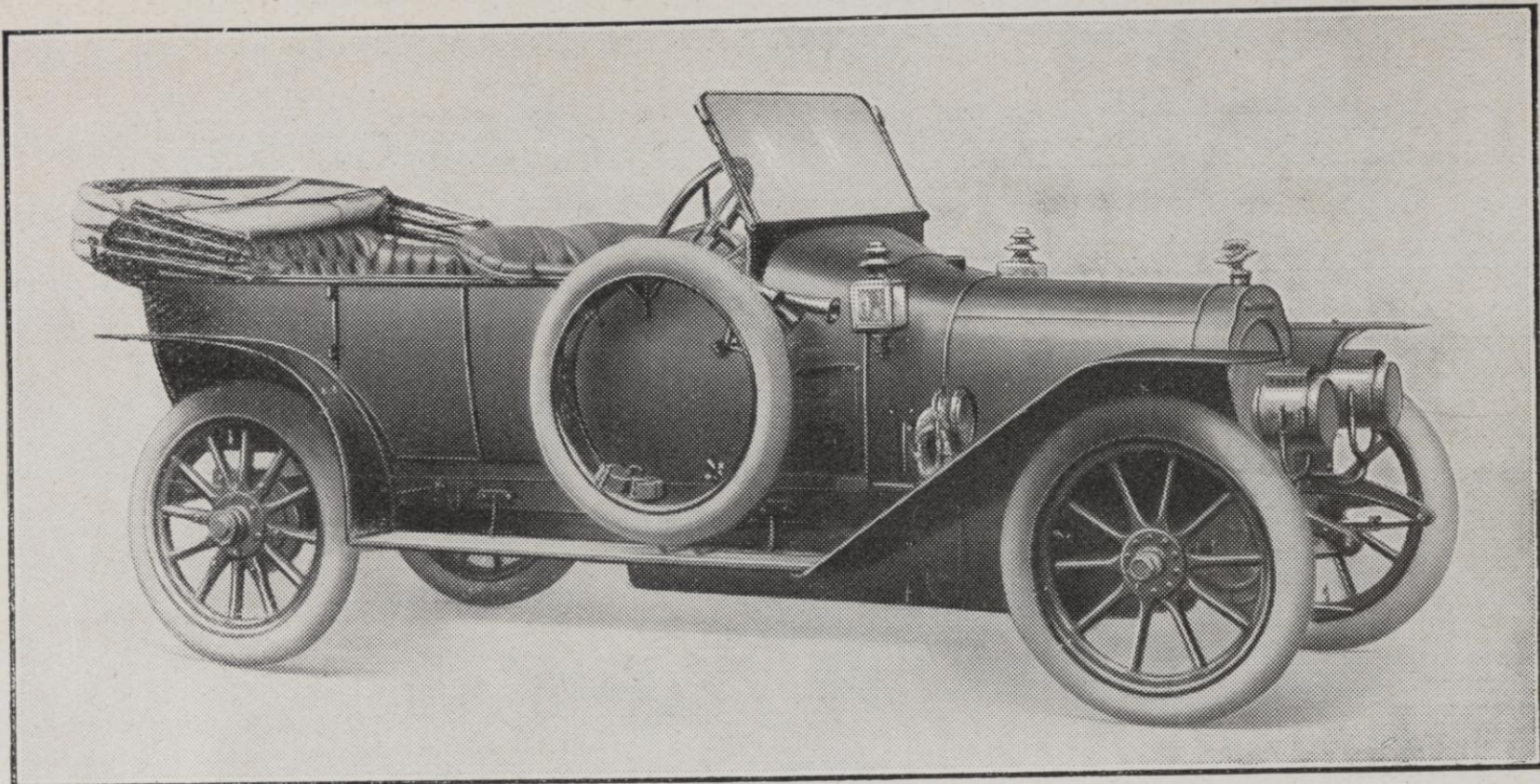
12 AGENCES A L'ÉTRANGER

Location de Coffres-Forts

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public, 14, rue Bergère, 2, place de l'Opéra; 147, boulevard Saint-Germain; 49, avenue des Champs-Élysées, et dans les principales Agences.

UNE CLEF SPÉCIALE UNIQUE EST REMISE
A CHAQUE LOCATAIRE.

La combinaison est faite et changée par le locataire, à son gré. — Le locataire peut seul ouvrir son coffre.



La voiture de grande marque au meilleur prix
Automobiles CHENARD & WALCKER

Magasins : 27, Boulevard des Italiens, 27, PARIS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL
rue St. Augustin 18
 Téléphone 359.24

BEDEL & Cie
 AGRÉÉ PAR LE TRIBUNAL

BUREAU DE PASSY
Avenue Victor Hugo 18
 Téléphone 664-85

Magasins : Rue Championnet, 194 (Montmartre) — Rue Lecourbe, 308 (Grenelle) —
 Rue de la Voute, 14 (Reuilly) — Rue Véronèse, 2 et 4 (Gobelins) — Rue
 Barbès, 16 (Levallois).

DÉMÉNAGEMENTS

*La visite qui s'imposera dès son arrivée à toute personne
 allant passer l'hiver à Nice est celle du*

GRAND PALAIS 2, Boulev. de Cimiez
 NICE - Téléphone 12.46

150 Appartements meublés. — Dernier Confort moderne

Situation unique — Plein midi

Hôtel — Restaurant — Garage — Postes — Télégraphe — Téléphone

LE
CANTOLA
 POUR PIANOS DROITS & AQUEUE
 POUR ORGUES A TUYAUX
PERFECTA
 MUSIQUE PERFORÉE
 PARIS
5. Avenue de l'Opéra
 R SAVOYE
Directeur TÉL
 277 80

POUR LES SPORTS D'HIVER
 Equipez-vous
 chez
A. A. TUNMER & C°
 1 & 3, Place St. Augustin
PARIS
TOUT POUR TOUS SPORTS



PIERRE HEL

LUTHIER D'ART

76, Boulevard de la Liberté, LILLE

Grand Prix : Paris 1900, St. Louis 1904, Milan 1906

Instruments neufs incontestablement les meilleurs. Sonorité souple et puissante, Vernis Cremonais.

♦ ♦ ♦

Instruments anciens authentiques de toutes écoles.

Stradivarius, Guadagnini, Testore, etc.

DEMANDEZ LE CATALOGUE ÉDITÉ CHAQUE ANNÉE

♦ ♦ ♦

Réparations Artistiques — Prix modérés

Spécialité de barrage et réglage.

♦ ♦ ♦

Corde HEL bout bleu

la meilleure, la moins chère des cordes justes

Administrateur : C. KIESGEN, 8, rue de Milan, (Téléphone Central 44-45)

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes

CONCERTS CHAIGNEAU

Subventionnés par l'Etat — SAISON 1914 — Quatrième année

Les Jeudis 15 et 29 Janvier, 12 et 26 Février, 12 et 26 Mars 1914

à 9 heures très précises

PREMIÈRE SÉANCE Jeudi 15 Janv. à 9 h.

PROGRAMME

- 1. CONCERTO à cordes op. 2, n° 8 . . . DAIL ABACO
(Première audition)
- 2. AIR D'ADÉLAÏDE BEETHOVEN
Madame Auguez de Montalant
- 3. TRIPLE CONCERTO op. 56. BEETHOVEN
Le Trio Chaigneau

- 4. AIR DE LA PASSION. HAENDEL
Les Filles de Sion
- AIR DE LA NAÏDE (Armide) GLUCK
Madame Auguez de Montalant
- 5. SYMPHONIE EN LA MAJEUR op. 29 MOZART

CHEF D'ORCHESTRE : M. CAMILLE CHEVILLARD

PIANO PLEYEL

PRIX DES PLACES

	Abonn. 6 séances	La place p. séance
Fauteuils 1 ^{re} série	30 fr.	10 fr.
„ 2 ^{me} série et Galerie 1 ^{er} rang	20 fr.	5 fr.
„ de Galerie (autres rangs)	12 fr.	3 fr.
Entrée		2 fr.

Billets en vente chez les Editeurs : Durand, 4, place de la Madeleine; Max Eschig, rue Laffitte 13 et 48 rue de Rome; à la Salle des Agriculteurs et chez M. C. Kiesgen, 8, rue de Milan (Téléphone Central 44-45)



A.-Z. MATHOT Éditeur

11, Rue Bergère, PARIS — Téléph. 234-31

DERNIÈRES PUBLICATIONS

C. BRAILOI	<i>Trois poèmes arabes</i> , chant, piano, violon, violoncelle	fr. 5.—
D. CHAMIER	<i>Ses grands yeux gris</i> , poésie de Félicia Litvinne	„ 2.—
G. FERRARI	<i>Le Sommeil</i> , chant et piano (H. de Regnier)	„ 2.—
E. MOOR	<i>Vasantasena</i> , poème lyrique en 2 tableaux	„ 12.—
„	<i>Messe pour soli</i> , chœur et orch. (réduct. pour piano et voix)	„ 8.—
„	<i>Suite p. double quintette</i> à cordes et à vent, part. de poche	„ 2.50
J. TURINA	<i>Scène Andalouse</i> pour alto solo, piano et quatuor à cordes	„ 8.—

TRÈS PROCHAINEMENT

J. HURÉ	<i>Quintette</i> , piano et quatuor à cordes	„ 14.—
---------	--	--------

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : **400 MILLIONS.**

SIÈGE SOCIAL ; 54, et 56, Rue de Provence
SUCCURSALE-OPÉRA ; 1, Rue Halévy
SUCCURSALE ; 134, Rue Réaumur (Place de la Bourse)
à PARIS.

Depôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts : de 1 an à 2 ans 2⁰/₁₀ ; de 4 ans à 5 ans 4⁰/₁₀ ; net d'impôt et de timbre) ; — Ordres de Bourse (France et Etranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et bons à lots, etc.) ; — Escompte et Encaissement d'Effets de Commerce et de Coupons français et étrangers ; — Mise en règle et Garde de titres ; — Avances sur titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages ; — Virements et chèques sur la France et l'Etranger ; — Lettres et Billets de crédit circulaires ; — Change de monnaies étrangères ; Assurances (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis **5** fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

98 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 924 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53, Old Broad Street ; Bureau à West-End, 65, 67, Regent-Street), et St-Sébastien (Espagne) ; correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger. Correspondant en Belgique et Hollande : Société française de Banque et de dépôts, Bruxelles, 70, rue Royale ; Anvers, 74, place de Meir ; Ostende, 21, avenue Léopold ; Rotterdam, 103, Leuvehaven.

PARFUM

DOLCE MIA



V. RIGAUD

PARFUMEUR

16, RUE DE LA PAIX - PARIS



A PROPOS DE PARSIFAL

NOTES ET SOUVENIRS

“ *Lorsque je serai mort, Parsifal mourra avec moi*”, disait Richard Wagner dans les derniers temps de sa vie. Cette sinistre prophétie ne s’est heureusement pas réalisée. Au contraire, les longues années de retraite de l’immortel chef-d’œuvre au sanctuaire de Bayreuth, n’ont fait qu’exciter progressivement la curiosité et l’enthousiasme du monde musical, et aujourd’hui que l’heure est venue pour Parsifal d’être tout à tous, un universel effort s’empresse à lui donner le plus de vie possible.

Chef-d’œuvre ! le mot semblait trop mesquin à Liszt. Répondant un jour à la Princesse Usedom qui l’interrogeait, il s’écria : “ Parsifal est plus qu’un chef-d’œuvre, c’est un miracle ! ” Oui, c’est bien le miracle de l’artiste complet, dans la pleine maturité de son talent, de l’artiste, maître de son métier et soutenu par un génie plus jeune, plus enthousiaste, plus brûlant que jamais. La gestation de Parsifal a duré près de 40 ans, de la jeunesse à l’âge viril et à l’âge mur. *Parsifal* chantait au cœur de Richard Wagner, tandis que naissaient et s’épanouissaient sous sa main, *Tristan*, *Les Maîtres Chanteurs*, et tout le cycle de *l’Anneau du Nibelung*. La conception de ces œuvres admirables, ne l’empêchait pas de songer au “ miracle ” dont il voulait couronner sa vie.

Etrange destinée ! — Une frivole ambassadrice près la cour impériale, friande de couplets de revue et de bals masqués, dut se faire la protectrice de l’auteur de *Tannhäuser* pour que pût être “ consacré ” par le public parisien, ce drame si émouvant, le plus puissant de tous, peut-être le plus divin. Et, à part quelques esprits d’élite, personne ne comprit quel génie était né au monde. Les grands chanteurs de l’époque avaient refusé leur concours ; on avait dû faire appel à quelques artistes secondaires, qui

1964-40
(S.V.S.)
Liszt
1914

ne donnèrent même pas tout leur effort. Aussi bien, comment eussent-ils saisi la beauté de leur tâche ? Leur directeur n'avait même pas lu le poème et ne songeait qu'à le faire modifier, à le faire tripatouiller, comme on dit aujourd'hui ! Quant à la haute société, elle n'eut par avance que railleries à l'égard d'un sujet d'opéra qui s'avisait de convoquer le corps de ballet pour le lever du rideau, et l'empêchait de paraître vers les 11 heures, comme il convenait dans tout opéra digne de ce nom. La musique, personne n'en eut cure ; on la déclara bruyante, incompréhensible et "pleine d'insanités ridicules".... mais je raconte là des choses que tout le monde sait. Si je me suis laissé entraîner à les redire, c'est pour souligner le contraste entre hier et aujourd'hui, entre 1861 et 1914.

* * *

"*Quand je serai mort, Parsifal mourra avec moi*".... Wagner, par ces paroles fatidiques, ne songeait sans doute pas absolument à lui même, mais à ce théâtre de Bayreuth qui était comme le gage de sa survivance artistique. Aussi ne prétendait-il pas arrêter les représentations de son œuvre suprême. Mais il avait dicté à sa famille ce vœu formel : que jamais *Parsifal* ne parût sur une autre scène que celle qu'il avait choisie pour lui et spécialement préparée à sa tâche grandiose... Vain effort, confiance illusoire : trente ans après la disparition d'un auteur, toute sauvegarde lui est retirée. La loi allemande permet à n'importe qui de mettre la main sur l'héritage du mort, et depuis six mois c'est une ruée de tous les directeurs en mal de répertoire ; "Parsifal ! à moi ! à moi ! avant et mieux que tout autre !"

Cette année, à quelques mois près, ce miracle du génie humain, suprême expression de toute une vie de pensée et de poésie fécondes, va être joué partout, n'importe comment, par n'importe qui, au petit bonheur, comme on monterait un opéra quelconque. Sur des scènes trop grandes ou trop petites, dans un cadre aux somptuosités banales, indifférent à tout ce qui n'est pas l'effet, et qui accentue le côté factice du théâtre au lieu de l'éteindre, on verra se dérouler le saint mystère du Graal ! Et l'orchestre, qui plus qu'aucun autre doit sortir fondu et éthéré de "l'abîme mystique", s'étalera à découvert comme pour les tonitrues du "Prophète" ou les crapuleux accompagnements de quelque vériste italien. Et le public, qu'une réclame effrénée aura instruit par avance, comme elle fait d'un opéra "nouveau", de bon rapport, écoutera

et jugera le "miracle" à travers une traduction, le plus souvent trompeuse ou incompréhensible.

Astruc avait construit, avec les frais que l'on sait, un théâtre qui aurait permis la représentation de ce drame sacré, dans les conditions mêmes exigées par Wagner. Pas d'avant-scène pour distraire les yeux des spectateurs : une scène isolée du monde extérieur et qui n'a point l'air faite pour lui, un orchestre couvert, des proportions identiques à celles de Bayreuth... et la troupe de Bayreuth elle-même, venant dans la langue originale, "officier" ce "*Bühnenweihfestspiel*" avec l'illustre Chevillard au pupitre. On aurait eu vraiment, pour quelques soirs, Bayreuth à Paris, et le sacrilège était atténué, sinon pardonné, grâce à la bonne intention. — Hélas ! le Mécène qui eût pu soutenir une pareille œuvre, ne s'est pas trouvé ; il paraît que les temps sont durs, ou qu'il n'y a plus de mécènes, "le Temple est enseveli" comme l'a écrit Astruc ici-même. Nous verrons donc les chevaliers communier au milieu des loges sur la scène, grillées ou non, dans lesquelles s'éventeront avec grâce nos plus jolies parisiennes.

Mais pourquoi, après tout, se couvrir la tête de cendres ? Quel qu'il soit, cet hommage universel n'est pas fait pour me déplaire, et les croyants seuls peuvent être sacrilèges, parceque seuls ils savent ce qu'ils font.

Il faut sans doute nous attendre à voir certains critiques, bien qu'il n'y ait plus rien à gagner en découvrant Wagner, rééditer quelques vieilles sottises, quelques niaiseries surannées, avec la candeur sublime qui fait croire aux néophytes que les chefs-d'œuvre ne sont faits que pour exercer leur plume et n'attendent la gloire que de leurs avis sans appel. Comme dit le proverbe arabe : "Les chiens aboient, la caravane passe".

N'importe ! *Parsifal* rayonnera, sublime, et généreux, sur la pauvreté d'imagination de notre époque. Et *Parsifal*, tel l'*Anneau du Nibelung*, tels les *Maîtres Chanteurs*, telle toute l'œuvre du plus grand poète musical du XIX^e siècle, n'a plus cure des courants de la mode : les créations les plus grimaçantes du salon d'Automne n'empêcheront pas la "Joconde" de sourire !

Loin de moi toute pensée de polémique, mais je crois que ces choses-là devaient-être dites avant cette "première universelle" de *Parsifal*. Et si je me suis cru autorisé à les dire, c'est que pendant plus de dix saisons j'ai pris part aux représentations de Bayreuth, je me suis penché sur l'abîme qu'est cette œuvre unique, je me suis efforcé, comme j'ai pu, de mon mieux, pas à pas, à en sonder le mystère.

Il y a 24 ans, lorsque j'eus l'honneur de jouer pour la première fois le rôle redoutable du héros "simple et pur", la veuve admirable de Richard Wagner s'était remise à vivre. Depuis 1883 elle n'était occupée que de sa douleur ; morne, désolée, elle ne voyait pour ainsi dire personne. En 1886 elle voulut se rendre compte par elle-même de la façon dont le travail était poursuivi aux répétitions des Festspiele, et, bien mieux, elle décida de prendre en mains la régie du théâtre de Bayreuth. Une ardeur nouvelle la saisit désormais, et ses jours se passèrent chaque année à chercher de tous côtés les interprètes capables de réaliser, au moment de la saison, la perfection d'ensemble, la fidélité d'expression, qu'elle rêvait aux œuvres du maître. A Paris, cependant, l'année suivante, Charles Lamoureux, décidé coûte que coûte à introniser Wagner, préparait *Lohengrin*, et m'avait confié la tâche périlleuse de l'incarner pour la première fois en français. Qui ne se souvient de cette mémorable "première" sans lendemain ? A cette époque on ne se ruait guère encore que *contre* le répertoire Wagnérien, qui, quatre ans plus tard, devait commencer de constituer le meilleur des recettes de l'Opéra. En attendant, l'un portant l'autre, l'interdiction de poursuivre les représentations, en ruinant Lamoureux, m'apportait la plus cruelle déception de ma carrière naissante. C'est alors que M^{me} Wagner, ayant entendu parler de mon interprétation de *Lohengrin*, m'invita à collaborer aux Festspiele de 1888.

On conçoit facilement mon émotion, ma joie. Il s'agissait seulement des "Maîtres Chanteurs" : elle avait vu en moi, paraît-il, "son Walther rêvé." Je ne savais pas l'allemand ; mais je l'appris en 6 mois en allant m'établir à Karlsruhe, où Mottl dirigeait alors le théâtre Grand-Ducal dont il avait fait, avec des moyens restreints, l'un des premiers et des plus intéressants du monde. C'est ce maître admirable, c'est Mottl qui m'initia. Préparé par Lamoureux, le terrain était propice et je travaillais avec ardeur. Tout à coup, surprise démontante, Madame Wagner me retire ce rôle de Walther que je possédais déjà si bien, me semblait-il !... Il est vrai que c'était pour m'imposer *Parsifal* ! *Parsifal*, quel rêve ! Mais quelle responsabilité aussi ! Dès lors, nouveau travail, nouveau coup de feu (quelques semaines à peine me restaient.) Enfin j'arrivai à Bayreuth, me croyant tout à fait au courant, prêt, à la hauteur de ma tâche. Mais lorsque Madame Wagner m'eût mis elle-même en scène... combien je m'aperçus vite que mon savoir était tout superficiel !

Vraiment, il n'est pas exagéré de dire que, grâce à cette femme

admirable, qui n'avait pas seulement été la compagne d'élite du maître, mais dont la remarquable culture et l'intelligence de premier ordre avaient pénétré le cerveau génial, le théâtre de Bayreuth se trouva alors une seconde fois fondé. Tout de suite elle avait compris, comme l'a dit justement son fils : " das dämonische der Bühne " la force terrible et magique de la scène. Et elle eut l'œil à tout, elle inspira tout, et rien n'exista plus que par elle.

Mottl avait dirigé pour la première fois *Tristan* aux Festspiele de 1886, et cette direction chaude, colorée, vivante, d'une éloquence extraordinaire, avait frappé à tel point Madame Wagner, que c'est à lui qu'elle confia cette fois *Parsifal*.

Guidé par ces deux artistes admirables, avec Madame Materna et Thérèse Malten qui chantaient tour à tour Kundry, avec le "royal" Reichmann dans le rôle du "roi pécheur" Amfortas, sous cette direction unique, et soutenu par cet entourage qui avait les vraies traditions du Maître lui-même, je ne fus pas, je puis le dire, trop inférieur à ma tâche glorieuse. Le succès de mon début est l'honneur de ma carrière. Car, malgré quelques interruptions, je gardai le rôle pendant 24 ans, jusqu'en 1912.

Ainsi, par la volonté de Cosima Wagner, "*Parsifal*" n'était pas mort en même temps que son poète immortel ; il allait connaître un triomphe que le maître lui-même n'avait, hélas, jamais pu espérer. Si, en 1882, les disciples, les dilettantes, les initiés furent subjugués et conquis, à partir de 1888, ce furent les foules qui vinrent en pèlerinage apporter leur hommage à l'œuvre incomparable et se prosterner devant le "Miracle."

* * *

Ce qu'était au théâtre de Bayreuth le travail de Madame Wagner, nul ne saurait le concevoir s'il n'y a pas assisté. Sous la tranquille et ferme autorité de cette *grande dame*, égarée pour ainsi dire dans ce milieu de chanteurs venus de tous les coins de l'Allemagne, habitués au cabotinage spécial de leurs théâtres respectifs, accoutumés à y tenir la première place et à triompher chacun pour soi, tous devenaient des artistes respectueux et attentifs, oubliant leur amour-propre professionnel, pour ne concourir, du meilleur de leurs efforts, qu'à la perfection d'un ensemble qu'elle seule dirigeait.

Dès neuf heures du matin elle était au théâtre : à l'avant scène, lors-

qu'on répétait au piano, assise au deuxième rang des fauteuils lorsqu'on répétait à l'orchestre, et elle suivait l'œuvre sur la grande partition annotée qu'elle avait devant elle sur un pupitre portatif.

A une heure, tout le monde allait dîner, et à 4 heures nouvelle répétition jusqu'à 7 heures du soir. Longue et mince sous ses éternels voiles de veuve, elle avait une santé magnifique ; la lame était encore plus forte que le fourreau, car je n'ai jamais vu abattre plus de besogne avec une plus tranquille sérénité, que par cette illustre femme.

Richter l'appelait "die Frau Meister" : *Madame Maître* ; et pas un de nous, ni même aucune des célèbres scantatrices qui étaient appelées à concourir aux exécutions, n'aurait commencé la répétition sans aller lui baiser la main. "Der Meister," c'était Richard Wagner. Ce nom de "Maître" si galvaudé à Paris, — où, au hasard, les garçons de restaurant appellent "cher Maître" tous les messieurs qui ne sont pas au moins barons — ne s'appliquait, en Allemagne, qu'à Wagner et à Franz Liszt. Mais Madame Wagner ne parlait jamais de son époux. Le "Maître" disparu et lointain n'était présent que dans sa pensée et dans son cœur.

En 1888, pour les nouveaux — venus comme moi, trop jeunes pour l'avoir connu personnellement, seuls les souvenirs des *anciens*, qui furent ses premiers collaborateurs, pouvaient nous révéler quelques détails sur sa façon à Lui de conduire les répétitions. Puis, nous avions les inscriptions à la craie qu'il avait tracées de sa main sur les portes des loges d'artistes. — Ces inscriptions étaient d'ultimes conseils, et quelques-unes, qui ont été garanties par des cadres vitrés, subsistent encore. "Ne pas regarder le public en chantant" "Le regard dans le vide, devant soi — ni trop haut, ni trop bas" et autres avis ; puis, cette phrase qui date de la première de Parsifal : "Faites de votre mieux, mes chers amis (Ihr, Lieben) et restez moi fidèles" (und bleibet mir treu). Tracées de cette écriture spéciale, j'ai encore relu avec émotion l'an dernier ces lignes suprêmes.

Après la journée de labeur, quelques privilégiés étaient parfois priés à souper à "Wahnfried" où Madame Wagner faisait, avec ses enfants, les honneurs d'une table choisie.

Comme je parlais assez mal l'allemand à cette époque, nous causions en français. Madame Wagner, née d'une mère française, parlait avec la pureté d'accent des grandes dames d'avant la Révolution. Elle avait eu pour institutrice une "ci-devant" échappée toute jeune à la guillotine et qui, dénuée de ressources, donnait des leçons pour vivre. Ce débris de

l'Ancien Régime était féru de protocole, et Madame Wagner se souvenait d'une scène charmante qui avait eu pour théâtre l'atelier d'Ary Scheffer, à Paris.

Liszt avait envoyé l'institutrice et les deux enfants, Blandine¹ et Cosima chez Ary Scheffer pour le prier à diner. En les voyant entrer, le grand peintre se précipita pour embrasser les deux petites qui avaient alors 6 et 8 ans, mais la correcte "ci-devant" s'interposa majestueusement en lui jetant : "Vous n'y pensez pas, Monsieur ; vous n'avez pas encore eu l'honneur d'être nommé à ces demoiselles !"

C'est avec une vénération toute filiale que Madame Wagner parlait de son père Liszt. Elle m'a raconté sur lui mainte anecdote piquante, dont une, entr'autres, peut intéresser les lecteurs français.

Madame Wagner était très légitimiste, non pas au point de vue purement politique et spécialement français, mais elle était légitimiste de droit divin, ne comprenant pas la famille sans l'autorité du père, et le pays sans l'autorité du roi.

La discussion, à laquelle Mottl prit part, (chers souvenirs, chers disparus !), dégénéra en escarmouche à propos de la *légitimité* de Napoléon I, qui, tel Parsifal, avait pris le pouvoir après avoir rendu à son pays un service glorieux.

Madame Wagner nous interrompit pour nous dire que son père avait pour Napoléon III plus d'admiration que pour le fondateur de la dynastie ! Liszt, démocrate et autoritaire malgré ses attaches avec l'aristocratie, goûtait en Napoléon III ses idées sur le paupérisme et il était souvent l'hôte du second empereur.

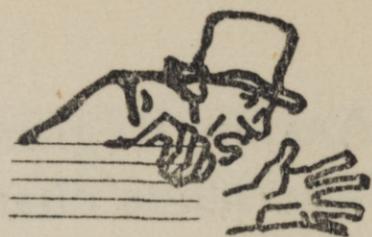
Un jour qu'il avait déjeuné aux Tuileries, dans l'intimité de la famille impériale, le souverain l'emmena faire les cent pas sur la terrasse, au bord de l'eau.

Napoléon III marchait lentement, il avait laissé s'éteindre son éternelle cigarette et, s'appuyant d'un geste las sur le bras de Liszt : "Maître", lui dit-il, "je suis fatigué, bien fatigué, il me semble parfois que j'ai cent ans". Et Liszt se découvrant et saluant très bas : "Ceci n'est pas étonnant, Sire, n'êtes-vous pas le siècle". Un courtisan du grand Roi n'aurait évidemment pas mieux dit.

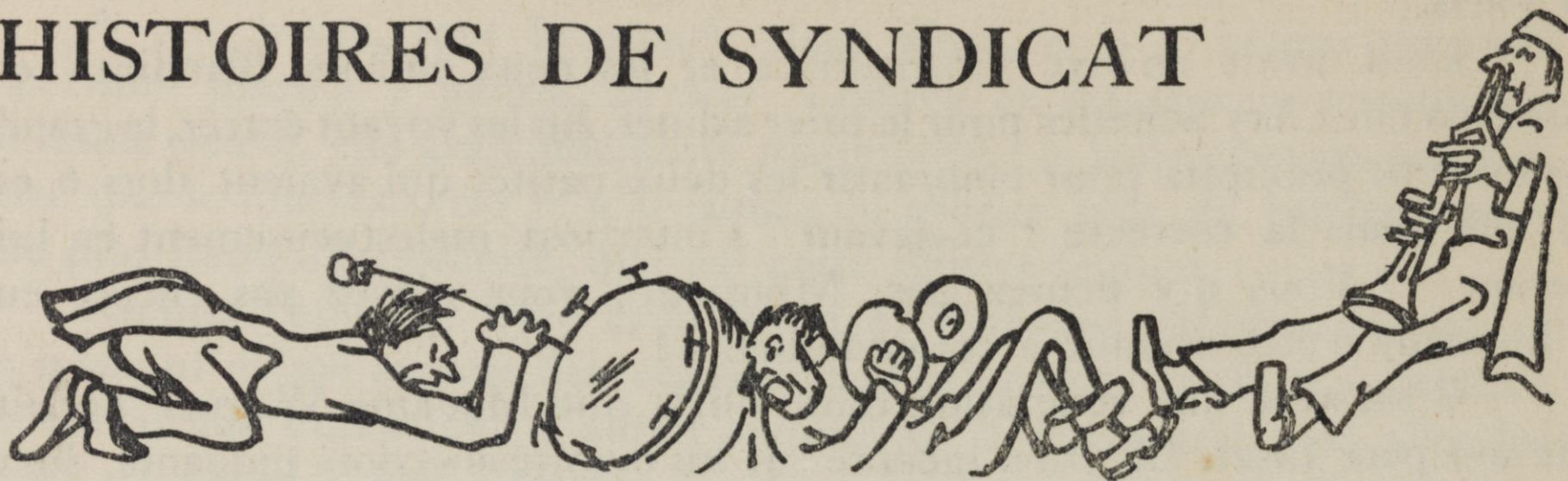
(A suivre)

ERNEST VAN DYCK.

¹ Blandine Liszt épousa Emile Ollivier.



HISTOIRES DE SYNDICAT



Les musiciens d'orchestre ont, de tous temps, souffert de maux professionnels dont certains me paraissent incurables. L'organisation de la musique et des spectacles, à Paris, est, personne ne l'ignore, éminemment instable et fantaisiste. Je ne ferai point de personnalités ; j'espère ainsi ne blesser personne en affirmant que si l'on appliquait à l'industrie minière ou métallurgique, voire même à la couture ou à la mode, les procédés d'exploitations en usage au Théâtre, il s'ensuivrait une perturbation économique qui mettrait, à bref délai, la France par terre.

Le moindre exemple que j'en puis offrir est cette prodigieuse hécatombe de Directions qui a sévi sur Paris depuis vingt ans. Quel boulevardier très informé serait capable de citer de mémoire, même après 20 minutes de réflexion, les noms des directeurs des 30 plus importants établissements de Paris ? Les professionnels s'y perdent (les fonds des commanditaires aussi.) Les théâtres parisiens qui, dans le bon vieux temps, restaient ouverts toute l'année, possédaient une troupe et un personnel, ne sont plus que des salles en location, au même titre que les salons pour repas de noces. On y organise des "saisons" qui voudraient être de dix mois et qui durent souvent dix jours. Le cabinet directorial n'est plus qu'une sorte de salle d'attente, ou, plutôt, un bureau de ministre, avec cette différence qu'ici, l'huissier même ne dure pas plus que le Patron.

Cette organisation charivarique suffit au public parisien. Elle le satisfait même dans son goût pour les potins, les "on-dit", les devinettes, auxquels il s'intéresse bien plus qu'à la littérature dramatique ou à la musique. Elle offre moins d'agrément aux malheureux artistes. Ballotés toute leur vie de théâtre en théâtre et de concert en concert, ils sont

indéfiniment à la recherche d'une position. Pour les musiciens d'orchestre la situation est celle-ci : sur les trois mille cinq cents ou quatre mille professionnels de Paris, un peu moins de deux cents sont assurés d'un engagement à vie :¹ ce sont ceux de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, que leur qualité de quasi-fonctionnaires met à l'abri des risques d'un changement de direction. Tous les autres, quoique souvent liés à leur direction par un engagement écrit, n'ont pour les garantir de la mise à pied que les chances les plus problématiques.²

Pour remédier à cette situation lamentable les musiciens avaient depuis longtemps songé à l'union, car tout effort isolé est voué à l'impuissance. Le premier essai d'organisation collective dont j'ai connaissance eut lieu en 1876 et eut pour promoteur M. Souchon que nous avons connu depuis comme agent de la Société des Auteurs. Notre collègue Gabriel Lefeuve a publié sur cette tentative une étude fort complète et fort intéressante qu'on pourrait lire avec fruit dans la collection du "Courrier de l'Orchestre" (année 1901-02). Cette *Association syndicale*, qui fit beaucoup parler d'elle, n'obtint jamais aucun résultat pratique. Il est bon de dire qu'elle resta toujours sur le terrain le plus pacifique... Elle mourut d'inanition en 1894.

Le second essai fut tenté vers 1895. Il était, avant tout, nationaliste. Les militants d'alors n'avaient envisagé qu'un côté de la question et s'étaient mis dans la tête que le seul mal dont souffrait la corporation était la concurrence des musiciens étrangers. D'impressionnantes statistiques démontraient, clair comme le jour, que le nombre des Italiens et des Belges employés dans les orchestres parisiens, atteignait, s'il ne le dépassait pas, celui des chômeurs français, et que leur exclusion entraînerait fatalement la suppression du chômage. Il y avait une part de vérité là dedans, quoique les proportions admises fussent exagérées. Mais quand même le départ de ces intrus aurait permis la réintégration de nos nationaux dans les orchestres, les emplois reconquis n'en eussent pas automatiquement été rendus plus avantageux.

Une réunion à laquelle tous les musiciens de Paris étaient conviés fut organisée dans la salle du Trianon-Concert. J'y assistais. Je vois encore un malheureux violoniste italien se prévaloir de son long séjour en France

¹ Sauf cas d'incapacité notoire, ce qui est juste.

² En 1893, un théâtre qui n'avait jamais cessé de posséder un orchestre permanent depuis 1807, congédia pour un période de 15 jours, tout son orchestre, parce que l'auteur de la comédie nouvelle ne désirait point d'orchestre pour les entractes.

comme d'un droit à y terminer sa carrière. Il fut vertement hué, de même qu'un corniste, très Français, celui-là, qui réclamait l'absolution pour les étrangers ayant combattu sous le drapeau français en 1870. L'Assemblée n'admettait de grâce pour personnes, il lui fallait l'expulsion à bref délai. On la vota sur le champ et on élit un Comité. Le dit Comité loua un petit bureau rue Cadet, y installa un office de placement qui ne plaça jamais grand monde, et, s'il ne fut pas expulsé lui-même par le propriétaire, dut tout au moins vider les lieux sans avoir jamais expulsé personne. L'association avait vécu.

En 1898-99, nouvelle tentative : essai de constitution d'une société civile, avec des statuts copiés exactement sur ceux de la Société des Auteurs, et le principe de la perception des droits appliqué à celle des salaires. Il y aurait gros à écrire sur cette hérésie. Tentative mort-née.

Et la situation empirait.

C'est alors que quelques musiciens prirent l'initiative de former une nouvelle association. Les expériences précédentes avaient échoué. Ils cherchèrent une formule nouvelle et la trouvèrent dans le syndicalisme.

Le syndicalisme faisait déjà beaucoup parler de lui, mais il n'en était pas encore à la période triomphante qu'il a connue depuis.

Néanmoins ses succès dans le monde ouvrier avaient eu assez de retentissement pour forcer l'attention. Il est donc naturel qu'ayant épuisé toutes les formes d'associations, les promoteurs du mouvement se soient tournés vers la seule expérience qui leur restait à faire. Ils y étaient encouragés, d'autre part, par l'exemple de l'étranger et même de la province. Les résultats obtenus en Amérique par les "Unions" de musiciens avaient eu un retentissement énorme. L'Allemagne possédait une Fédération fort prospère et l'Angleterre également. En France, un syndicat existait dès 1894 à Nancy, dès 1898 à Lyon et à Nantes. Les organisateurs du nouveau groupement parisien se mirent donc résolument sous la protection de la loi de 1884¹ et, pour frapper un grand coup, décidèrent l'affiliation à l'Union des syndicats de la Seine et l'inscription aux registres de la Bourse du Travail. Ils installèrent un bureau dans un des locaux de la Bourse, rue du Château-d'Eau, et, après quelques réunions préparatoires tenues un peu partout, tinrent leurs assemblées générales dans la grande salle qui avait vu déjà tant de réunions tumultueuses de "prolétaires conscients et organisés".

¹ Loi Waldeck Rousseau sur les syndicats professionnels.

Il ne faut pas croire que cette idée suscita dès le début un grand enthousiasme. Les musiciens répugnaient extrêmement à ce contact avec la classe ouvrière, mais la nouveauté de l'idée la rendait impressionnante. Chose curieuse, les plus acharnés partisans de l'affiliation à la Bourse du Travail ne furent pas les musiciens de troisième catégorie. On peut relever dans la liste des premiers adhérents les noms d'artistes occupant un rang élevé dans la profession : solistes des grands concerts symphoniques, de l'Opéra-Comique et de l'Opéra. Ce sont ceux-là qui acceptèrent avec la moindre gêne la cohabitation avec les terrassiers et les zingueurs. Une conférence préliminaire faite par un jeune maître du barreau, M^e Paul Boncour, (qui, depuis a fait un certain chemin dans la politique), la présidence d'honneur acceptée par Gustave Charpentier auquel vint se joindre bientôt Alfred Bruneau, tout ceci inspira confiance aux hésitants.

Toute une année fut passée au recrutement des adhérents. En avril 1901 ils étaient une poignée, en octobre environ 600, en mai 1902 plus de 1200. Jamais on n'avait-on pareil élan.

Pour parvenir à ce résultat, le comité avait pris une résolution indispensable et malheureuse en même temps : l'admission *a priori*, sans restrictions, de quiconque se déclarait musicien. On a beaucoup reproché cela au syndicat : c'était l'entrée dans une association, artistique en principe, d'une foule de non-valeurs. Mais c'était un sacrifice nécessaire. Laisser à la porte les musiciens d'une certaine catégorie, c'était les engager à s'unir à leur tour, à lutter contre le syndicat à coups de réductions de tarifs ; c'était leur livrer tous les orchestres de second rang. Or, je l'ai dit déjà à Paris, le meilleur des musiciens est exposé à accepter par nécessité, l'emploi le moins artistique. On se résigna donc à l'admission en masse, quitte à en subir quelque gêne et une grande diminution de prestige.

C'est à ce moment, que, manquant de statistiques exactes et croyant avoir déjà réuni la majorité des artistes professionnels le Conseil syndical décida de porter devant les directeurs de théâtres, les revendications de ses adhérents. Ceci fut voté en mai 1902, par une assemblée générale. On décida l'envoi, sous pli recommandé, à tous les intéressés, d'une sorte de "cahier" de doléances. La chambre syndicale faisait connaître aux directeurs que par suite de circonstances diverses, notamment l'enchérissement du prix de la vie, elle se voyait dans l'obligation de leur soumettre un projet de tarifs qu'elle souhaitait voir appliquer dès le début de la saison suivante. Les emplois étaient divisés en trois catégories — le

tarif demandé pour la 1^{re} catégorie était de 8 frs par représentation, pour la seconde 7 frs et pour la 3^{me} 6 frs. Néanmoins, pour pallier à la gêne qu'aurait causé aux directeurs une si brusque augmentation de budget la chambre syndicale leur proposait une transaction et réduisait à 6, 5 et 4 frs 50 ses prétentions pour la première année, 7, 6 et 5 pour la seconde et réservait à la troisième seulement l'application intégrale du tarif.

Pour la première fois elle posait en principe que tout dérangement mérite salaire. Elle demandait donc le paiement des matinées au 1/30 des appointements mensuels et celui de toutes les répétitions au tarif de 1 fr. de l'heure. Elle demandait enfin la limitation de la durée des services et un supplément de salaire en cas de prolongation.

Ce cahier était rédigé dans les termes les plus déferents, où certains même trouvèrent une exagération de respect. Il ne s'y trouvait aucune menace, même déguisée, et le mot " grève " y était soigneusement évité ; on laissait aux directeurs un délai de 4 mois environ.

LA GRÈVE

Là dessus, on attendit paisiblement les réponses. Il n'en vint qu'une ! Le directeur d'un café-concert, Ba-ta-clan, vint à la chambre syndicale, offrit de traiter et obtint ainsi par contrat, des conditions plus avantageuses. Si tous ses confrères avaient agi comme lui, l'action syndicale eut été entravée pour des années, les musiciens étant à cette époque tout disposés à se contenter du plus médiocre succès. Mais le dédaigneux silence de leurs employeurs les rendit furieux. Il se fit au mois d'octobre une propagande inouïe, et quand le conseil syndical proposa le 30 octobre de décréter la grève générale de tous les orchestres parisiens¹ cette idée fut accueillie avec un enthousiasme délirant. La grève fut votée à l'unanimité moins une voix, celle d'un violoniste positiviste auquel ses convictions interdisaient d'employer ce moyen d'action brutal et anti-scientifique. Le malheureux faillit se faire écharper. On se souvient du bruit que provoqua cette grève originale. La presse s'en empara ; il y eut force dessins, caricatures, scènes de Revues, et un grand nombre de " leading articles ". On se montra en général, dans la presse, favorable aux grévistes, dont la situation, enfin connue, excitait beaucoup d'intérêt, et

¹ Sauf de l'Opéra et de l'Opéra-Comique dont la situation était particulière.

qui ne se livraient à aucune violence. Le public fut parfaitement indifférent. Il supporta très bien qu'en remplaçant, dans certains établissements, l'orchestre par un piano. Peut-être ne percevait-il pas la différence. D'ailleurs la plupart des directeurs cédèrent presque aussitôt. Pour ceux qui résistèrent il se produisit ce fait bizarre qu'ils durent engager des musiciens non-syndiqués à des tarifs égaux sinon supérieurs à ceux qui leur étaient réclamés. Question de principe. Une seule direction, celle de la Porte St-Martin, porta l'affaire sur le terrain judiciaire. Je note ceci parce que le cas est assez rare dans les conflits de ce genre. Elle refusa de payer à son personnel la quinzaine échue qu'elle lui devait, se laissa attaquer pour refus de paiement et riposta par une demande reconventionnelle en dommages et intérêts pour rupture de contrat. Elle fut condamnée à payer, mais obtint une légère indemnité en échange. Jugement qui pourrait être gros de conséquences dans les grands conflits du travail, si les patrons y avaient recours !...

En somme, la grève avait été un succès immense pour le Syndicat ; elle avait amélioré de façon sensible le sort des musiciens de Paris. Si la question des tarifs n'était pas définitivement résolue, les conditions de travail recevaient enfin une réglementation dans la plupart des cas et le principe de l'intervention du syndicat était admis ; ceci doit être considéré comme important. Trop de musiciens avaient payé jadis de la perte de leur place, le fait d'avoir porté les doléances communes devant le Patron, pour que l'intervention en pareil cas d'une organisation anonyme ne fut pas considérée comme un bienfait.

Un fait qui avait beaucoup aidé au succès du mouvement, c'est que tout ce que Paris comptait de bons musiciens avait adhéré au syndicat. Il était impossible, (il est encore impossible) de former un orchestre sérieux en se passant de musiciens syndiqués. La résistance patronale ne put s'organiser que dans quelques cafés-concerts et, encore, au prix de grandes déceptions. Les essais de résistance furent brisés dès qu'il s'agit de musique un peu relevée. En peu de temps, le nombre des adhérents augmenta de considérable façon. La Garde Républicaine adhéra en masse et l'Opéra, qui avait montré quelque résistance au début, céda également au mouvement.

D'ailleurs, ces mêmes orchestres, tenus en dehors du mouvement de 1902, s'agitaient à leur tour et, avec l'appui moral de la Chambre syndi-

cale, et l'intervention officieuse du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, traitaient directement avec leurs directeurs. L'Opéra obtenait de certains avantages pécuniaires. A l'Opéra-Comique, les artistes musiciens trouvaient chez M. Albert Carré un accueil extrêmement favorable. Réglementation du nombre et de la durée des répétitions, paiement des heures supplémentaires, augmentation sensible du taux des appointements, paiement intégral des appointements aux artistes pendant l'accomplissement de leurs périodes d'exercices militaires¹, augmentation du tarif des matinées et des suppléments de scène, organisation de spectacles supplémentaires (telles les matinées du jeudi) tout un ensemble de mesures de cet ordre apportait à la situation un véritable bouleversement tout en faveur du personnel.

La grève générale de 1902 resta un fait unique. Elle s'accomplit sans violences réelles, mais selon certains rites, inévitables, toujours choquants pour les profanes. Un mot malheureux d'un compositeur illustre : " cette grève est ridicule ", suivant une lettre du même Maître, blâmant les musiciens de s'unir pour la défense de leurs intérêts matériels déclencha chez les grévistes une fureur telle qu'elle aboutit à la mise à l'index des œuvres de ce compositeur. Cette mesure révolta bien des gens. Elle n'eut qu'un caractère provisoire, mais elle révélait un état d'esprit inquiétant. Il faut dire à la décharge des grévistes qu'ils n'avaient pas *tiré les premiers*. D'autres mises à l'index contre chefs d'orchestres, directeurs et musiciens dissidents, furent également blâmées. Elles étaient, et restent nécessaires : on lutte avec les armes qu'on possède. La force d'un syndicat réside dans le nombre de ses adhérents et dans leur discipline. Permettre à l'un d'eux de travailler au dessous des tarifs, c'est le permettre à tous ; faire une concession à un Directeur, c'est abdiquer devant les autres ; laisser au dissidents le bénéfice, sans risques, d'avantages conquis de haute lutte par les syndiqués, c'est perdre la moitié de nos adhérents. Si elle n'alla *pas jusqu'à la machine à bosseler et la chaussette à clous*, la chambre syndicale usa de tous les moyens que l'exemple des syndicats ouvriers lui suggéraient, et il faut bien dire que c'est seulement à ces méthodes qu'elle dut la victoire.

Il me paraît superflu de donner maintenant mon opinion sur le principe du syndicat. Dieu me garde de prétendre que le syndicalisme est un progrès ; je n'ose même pas le dire du téléphone, de l'automobile et

¹ Cette dernière clause ayant été suggérée par M. Carré lui-même.

des chemins de fer... mais puisque aucun de mes contemporains ne se sert des moyens de communications du bon vieux temps, je n'envoie pas mes lettres par courrier à l'autre bout de la France, et, pour voyager, je n'emploie ni la diligence ni le coche d'eau. Tant qu'il existera des syndicats de mineurs pour faire monter le prix du charbon, des syndicats d'agioteurs pour faire monter le prix du pain, des syndicats d'ouvriers du bâtiment d'une part, et de propriétaires, de l'autre, pour faire monter le prix des loyers, je trouverai tout simple qu'il y ait un syndicat de musiciens pour faire monter le prix de la musique. Je suis syndicaliste comme je suis contribuable, parce que cela fait partie des nécessités de l'heure présente.

En ce qui concerne les musiciens d'orchestre, le syndicalisme a eu cet heureux effet qu'il a rétabli à leur profit un équilibre rompu. Il n'était pas admissible qu'au commencement du XX^e siècle, une seule catégorie de travailleurs ait conservé un taux de salaires qui datait du Premier Empire. Les tarifs en vigueur, que je ne puis donner tout au long ici, mais que l'on peut trouver, dans l'Annuaire de la Fédération des Artistes musiciens, s'ils n'assurent pas aux musiciens de nos orchestres une situation brillante, répondent à peu près aux exigences de la vie actuelle. Un musicien de talent moyen, sérieux et un peu "débrouillard" gagne convenablement sa vie à Paris.

Il était inadmissible que les musiciens fussent placés hors les lois qui — à tort ou à raison — réglementent le travail, partout, à l'usine et au magasin. Un chef d'industrie n'a pas le droit — même contre argent, même en donnant salaire double; — de faire travailler son personnel au-delà d'un certain nombre d'heures. Un directeur de théâtre, fort d'un contrat signé, pouvait, autrefois, employer son personnel à toute heure du jour et de la nuit, en n'importe quel lieu et pour n'importe quelle raison... Le Syndicat, qui ne peut pas faire des Lois, ni obliger l'Etat à faire respecter les siennes — a tourné la difficulté en décrétant que "tout travail mérite salaire". Il a obtenu ce résultat qu'on ne dérange les musiciens que lorsqu'on en a besoin; on ne prenait pas tant de précautions quand leur présence ne coûtait rien.

Il était pour le moins étrange que ces petits salariés fussent tenus de régler leurs conflits devant les juridictions les plus coûteuses. Dès qu'ils étaient en difficulté avec un directeur, celui-ci faisait porter la cause devant le tribunal de commerce ou le tribunal civil. Ces juridictions sont lentes et coûtent fort cher. La lutte était inégale.

Le syndicat a obtenu pour ses adhérents le bénéfice de la juridiction Prud'homme. Les Conseils de Prud'hommes ne réalisent pas la perfection, mais la justice y va vite, est à peu près gratuite, et, dans les cas professionnels un peu épineux, la compétence des juges y est plus sûre qu'ailleurs.

Si la cause offre plus de gravité, le syndicat prend la responsabilité des frais et décharge absolument ses adhérents de tous soucis.

Pour les petits conflits — si fréquents — entre musiciens, il a été institué une commission d'arbitrage, qui connaît aussi des fautes contre le syndicat. Les résultats en ce qui concerne l'arbitrage sont surprenants.

Enfin le syndicat a entravé victorieusement l'action néfaste des Directeurs véreux. J'ai connu le temps où certains équilibristes de l'industrie théâtrale trouvaient le moyen, après trois ou quatre faillites retentissantes, d'ouvrir à nouveau un établissement en plein boulevard et d'y faire de nouvelles dupes. Leur ardeur se ralentit singulièrement lorsque le syndicat leur impose des garanties préalables : dépôt d'un cautionnement, ou paiement au cachet après chaque représentation.

Et qu'on ne vienne pas nous dire que cette précaution est une entrave à des efforts artistiques dignes d'intérêt. Il est sans exemple qu'une entreprise ait succombé sous les frais d'un orchestre ou d'un cadre de chœurs. Une affaire est bonne ou mauvaise ; elle dépend avant tout de l'intérêt qu'y apporte le public. Si le public ne s'y intéresse pas, il n'y a pas de système de petites économies qui puisse la sauver. Loyers trop chers, mises en scène ridiculement coûteuses sans profit pour l'Art, cachets d'étoiles formidables, prix de la publicité, (ouverte ou occulte) scandaleux, voici les charges écrasantes sous lesquelles succombent tant de bonnes volontés directoriales. Lorsque le syndicat exige des garanties d'un directeur réputé douteux, il ne sert que les intérêts de ses adhérents. Lorsque les mêmes garanties sont exigées d'un honnête homme, le syndicat sert à la fois les intérêts des deux parties. Il met ainsi l'impresario en garde contre les dangers de sa propre illusion, et lui permet, en cas de chute, de tomber les mains nettes. Qui songerait à trouver cela mauvais ?....

MAIS.....

Toute médaille a son revers. Le syndicat, ce n'est pas le Paradis et les musiciens ne sont pas des anges.

Les premiers temps du syndicalisme triomphant ont pu paraître odieux à bien des gens impartiaux. Les musiciens n'avaient pas la victoire modeste; le souvenir des luttes récentes les accaparait à un tel point, qu'ils ne songeaient plus qu'à cela. Il est possible que la musique en ait quelquefois souffert et leur susceptibilité était devenue telle qu'on ne pouvait plus l'effleurer, même lorsqu'il ne s'agissait pas d'intérêts matériels. Chaque orchestre possédait son "délégué" il arrivait que ce délégué était combatif, et, ce qui est pis, orateur. C'étaient des discussions sans fin, des réclamations incessantes, des menaces intempestives, qui lassaient beaucoup de bonnes volontés. Dieu merci, cette ardeur s'est beaucoup calmée, et maintenant que le Syndicat est reconnu partout, cette propagande effrénée et encombrante n'a plus guère de raisons d'être.

Dans certains cas, ces luttes auxquelles les chefs d'orchestre prenaient part (le plus souvent dans l'intérêt de la direction), ont diminué l'autorité indispensable du chef. Certes, sur le terrain économique, chefs d'orchestres et musiciens sont égaux et ne se doivent aucuns égards particuliers. Mais comment supporter en patience les observations, parfois peu aimables, d'un chef d'orchestre qu'on a eng..... (dirai-je ce mot académique?) une demi-heure plus tôt a propos d'une question de salaire? Or, sur le terrain artistique, un chef d'orchestre peut, doit même, agir en maître souverain. C'est l'école Lamoureux, l'école Colonne et l'école Toscanini. On n'en niera pas les bienfaits au point de vue musical. Il y a toute une éducation à faire pour obtenir de nos compatriotes, ce "self-control", ce sentiment de la discipline des Anglais et des Allemands, grâce à quoi la démarcation entre les devoirs du syndiqué et ceux du musicien se fait aisément.

Enfin je constate — mais ceci n'est pas particulier au monde des orchestres — que la jeune génération est singulièrement pratique, et ferrée sur le "business," qu'elle connaît sur le bout du doigt ses droits, et seulement son devoir strict. Il est difficile de lui demander un effort exceptionnel. La génération précédente était plus sentimentale, et on la remuait plus facilement pour l'amour de l'Art. Pourquoi faut-il qu'on en ait si souvent abusé? C'est l'abus des répétitions prolongées jusqu'à 1 heure 1/2 qui nous vaut la levée en masse à midi précis, alors qu'il serait parfois si utile de travailler jusqu'à midi cinq.

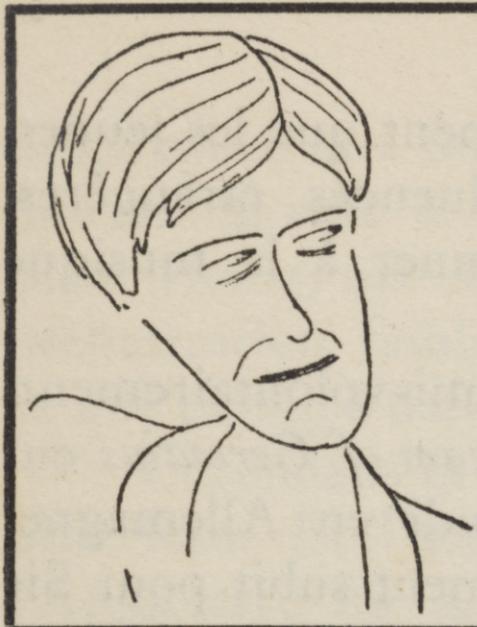
Tout ceci aboutit à cette constatation qu'il nous faut, de plus en plus, des chefs d'orchestre adroits, expéditifs et psychologues. Nous n'en manquons pas, mais nous en voyons aussi qui ne réunissent pas ces

qualités indispensables. Le chef d'orchestre bavard, le chef d'orchestre tatillon, le chef d'orchestre irritable, produits d'un autre âge, cela coûte très cher aux directeurs. Une répétition de concert symphonique à 80 musiciens, revient environ à 220 frs l'heure. C'est un Art de savoir donner à cette heure là son maximum de rendement.....

L'avenir du syndicalisme chez les musiciens est, à mon avis, lié à celui du syndicalisme tout entier. On se plaît à dire que nous traversons une période révolutionnaire ; si cela est, et si les " possédants " ont raison de s'en proclamer les victimes, que n'empruntent-ils ses méthodes à la classe ouvrière ? Une forte organisation de syndicats patronaux, loin d'affaiblir les syndicats ouvriers, leur donnerait au contraire une force nouvelle ; nous aurions peut être de plus grands conflits, mais moins de meurtrières escarmouches, désolantes par leur fréquence et, souvent, par leur inutilité. Mais ce sont là des problèmes bien vastes. Il en est deux, très urgents, qui peuvent retenir pour le moment l'attention des musiciens ; s'ils gagnent convenablement leur vie à Paris, ils sont odieusement exploités dans les villes d'eaux et stations estivales. Ce ne sont pas les projets du gouvernement touchant les jeux, qui amélioreront la situation. En second lieu, il faudrait bien s'occuper un jour de l'hygiène dans les orchestres. Cette façon de parquer les musiciens dans des fosses poussiéreuses, étroites et puantes, est proprement une honte, et les locaux désignés sous le nom de " foyers " ou autre lieux, sont d'ignobles nids à microbes. Je ne parle pas du danger en cas d'incendie..... N'y a-t-il pas à Paris une commission d'hygiène !

LOUIS FLEURY.





M. ARNOLD BAX

LES POST-ELGARIENS
OU
LA JEUNE ÉCOLE
ANGLAISE



M. BALFOUR GARDINER

Disons le tout de suite, malgré le gros public anglais qui l'ignore, et quoique elle ne porte point ce nom, cette Ecole existe, bien vivante et fertile en œuvres de talent. Si nous avons cru devoir grouper sous ce titre, un peu arbitraire et d'ailleurs entièrement justifiable, les cinq ou six musiciens qui composent la jeune école anglaise, c'est qu'il semble que le mouvement très significatif auquel ils appartiennent, ait acquis une importance pour ainsi dire historique. Le présent lustre restera une date des plus importantes dans l'histoire de la Musique anglaise.

Durant ces vingt dernières années l'Angleterre ne produisit point d'œuvres musicales particulièrement neuves ou intéressantes : quelques musiciens au talent honnête, n'ajoutèrent, par leurs compositions respectables, académiques et sans grande originalité, que peu de gloire à la renommée musicale de la Grande Bretagne. En tous cas ils ne furent jamais que des exemples isolés et il est impossible de trouver trace d'un vrai mouvement musical commencé par des compositeurs tels que Sir Charles V. Stanford, Sir Hubert Parry ou leurs contemporains, encore que l'Angleterre leur doive d'avoir amélioré sinon sa production, du moins son éducation musicale.

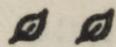
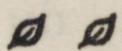
Evidemment toute classification est difficile, surtout quand il s'agit d'œuvres écrites et exécutées récemment et il est souvent malaisé de trouver une ligne nette de démarcation entre deux périodes musicales. Cependant il semble maintenant certain qu'une ère nouvelle ait commencé pour ainsi dire le lendemain du jour, où furent révélées au public les deux symphonies de Sir Edward Elgar, qui restent en somme les deux manifestations les plus importantes et les plus notoires de la musique

¹ Je tiens à exprimer ici tous mes remerciements au musicographe distingué qu'est Mr. Francis Toye, sans l'assistance duquel cette étude aurait été bien incomplète.

anglaise au XIX^e siècle. Car ce fut à partir de ce moment que les jeunes, ayant à peu près dégagé leur personnalité des influences étrangères, commencèrent à se faire connaître mieux et à donner à la musique anglaise un caractère nouveau.

Elgar, en somme se trouva mi-inconsciemment, mi-volontairement, le précurseur de cette Renaissance après que son *Dream of Gerontius* eut été loué publiquement par Richard Strauss et applaudi en Allemagne. Alors seulement le public anglais se prit d'un engouement subit pour Sir Edward Elgar. Ses deux symphonies, dont six ou huit auditions déchaînèrent un crescendo d'enthousiasme, œuvres correctement bâties, honorables, studieuses, d'une austérité qu'on pourrait appeler "souci de la respectabilité", mais sans envolée, furent presque immédiatement honorées du nom de chef d'œuvres, et le public applaudit avec excès ce qui, sans tout ce lançage l'aurait laissé parfaitement indifférent. Car le public anglais résolument "conservateur", peu curieux et craintif n'admire les nouveautés que du moment où les journaux l'ont convaincu qu'il faut, pour une raison ou pour une autre, les admirer, et n'apprécie la musique anglaise que quand elle a réussi à l'étranger.

Donc, reconnaissons-le, Elgar, s'il n'exprime lui-même rien de nouveau, montra le chemin aux jeunes compositeurs anglais ; et c'est pourquoi, prenant en considération d'un côté l'âge des compositeurs des générations précédentes, la position de Sir Edward Elgar et la qualité de leurs compositions généralement dénuées de toute atmosphère anglaise, d'un autre côté les tendances et les caractéristiques de la jeune école, nous avons cru pouvoir saluer cette dernière du qualificatif de "Post-Elgarienne".



Tandis que les jeunes rassemblaient leurs énergies et travaillaient en silence, que faisaient leurs aînés ? Mr. **Granville Bantock** produisait un *Dante et Béatrice* assez quelconque et finissait son interminable *Omar Khayam* œuvre plus importante de quantité que de qualité, sans grand caractère et sans subtilités. Sir Charles V. Stanford écrivait une symphonie agréable, une *Ode to Discord* et se reposait, après son *Ave atque Vale* et des conseils empreints d'une sagesse paternelle, sur ses lauriers académiques. Sir Alexander Mackenzie n'écrivait rien de bien significatif. Sir Hubert Parry finissait et faisait exécuter une symphonie de petites

proportions et à tendances conservatrices, Sir Edward Elgar enfin, ayant mis au monde ses deux symphonies, composait son laborieux Concerto pour violon, ses *Musick-Makers* et une élucubration pratriotique d'une orchestration faiblarde autant que bruyante, intitulée *The Crown of India* et qui plongea dans le ravissement les petites places du Coliseum.

Cependant la jeune école se montrait très active, comme on le verra plus loin. Et l'activité en fait de musique, dans un pays comme l'Angleterre du XX^e siècle, se manifeste non seulement par la création d'œuvres, mais aussi par leur présentation au public : car on n'imagine pas ce que l'organisation de quelques concerts de musique anglaise moderne nécessite de démarches, d'argent, de travail et d'enthousiasme.

Le public anglais, on le sait, n'aime point les œuvres nouvelles, surtout si ces œuvres sont d'origine insulaire.

Que veut donc le public ? problème difficile à résoudre, car les compositeurs ignorent absolument quel genre de musique le public veut entendre ou plutôt, ils ne connaissent que trop son goût : le public, préfère aux œuvres les artistes, aux Symphonies les solistes, aux opéras les étoiles. Car il n'ignore pas, ce bon public, qu'il ne peut se tromper sur la voix de Mme Melba ou les vocalises de Mme Tetrassini.

Du moment que le prix des places est augmenté pour Chaliapine ou Caruso c'est que ça vaut la peine de se déranger ; mais il ne s'est pas encore fait une opinion (ou plutôt personne ne lui a encore fait une opinion) sur la valeur d'un nouvel opéra français d'un ballet russe inédit ou d'un poème symphonique anglais encore manuscrit. C'est-à-dire qu'en somme le public s'abstient purement et simplement de venir entendre les œuvres qui ne sont précédées ni d'une réputation internationale, ni d'une réclame effrénée.

De sorte qu'après avoir eu à lutter contre les influences étrangères, les mesquineries professionnelles et autres oppositions décourageantes, les jeunes musiciens anglais ont eu, et ont encore maintenant, à lutter contre l'apathie et la musicalité du public britannique. Deux hommes les aidèrent dans leur tâche ardue, M. Beecham et M. Balfour Gardiner.

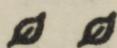
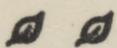
M. Thomas Beecham eut certainement le grand tort de manquer d'esprit de suite : il commença, il y a quelques années par une série de concerts au Queen's Hall, continua par une saison d'opéra comique puis



SIR ALEXANDER MACKENZIE

par une saison de grand opéra. Son insuccès fut dû partiellement à la qualité parfois médiocre de représentations sans étoiles — gros défaut aux yeux d'un public habitué à la perfection de Covent Garden et qui ne songe pas que des chanteurs anglais manquent, et pour cause, d'expérience.

Quant à M. Balfour Gardiner compositeur et chef d'orchestre, peut être n'attira-t-il pas à lui le gros public, mais il révéla du moins, avec l'aide d'un orchestre admirable, des œuvres de jeunes qui sans lui seraient restées inconnus, il aida de toutes ses forces à la propagation de la musique Post-Elgarienne, il formula pour ainsi dire, le mouvement de renaissance en groupant autour de lui les Jeunes et leurs œuvres — et c'est ce par quoi son nom resterait à jamais lié à la musique anglaise moderne, s'il n'avait pas écrit lui-même des œuvres dignes de le tirer de l'oubli.



Avant de nous occuper particulièrement de chaque compositeur et de ses œuvres, peut être serait-il bon d'indiquer les tendances générales et les traits caractéristiques de l'Ecole Post-Elgarienne.

Tout d'abord, une remarque s'impose, qui étonne et donne une fois de plus à réfléchir sur la singulière position des musiciens anglais : à peine trouve-t-on à citer une demi-douzaine d'opéras parmi les œuvres contemporaines, (car ni la *Colomba* de Sir Alexander Mackenzie ni le *Shamus O'Brien* de Sir Charles V. Stanford, ni *The Wreckers* de Miss Ethel Smyth, ni l'*Angelus* du Dr. Naylor n'appartiennent au mouvement actuel) ; sans doute parceque les compositeurs anglais se sont rendu compte qu'ils perdaient leur temps à écrire des opéras qui ne seraient jamais joués, du moins en Angleterre¹ et sans doute aussi parceque la musique d'opéra est le genre qui convient le moins à leur tempérament.

Quant au caractère de la musique anglaise, on peut dire qu'il a en somme complètement changé, et qu'il s'est développé d'une façon différente et entièrement nouvelle. Grave ou lourde, solennelle ou prétentieuse, morose ou sentimentale, froide toujours, la musique anglaise, aérée, s'est rajeunie, réchauffée et semble aujourd'hui plus vivante, plus humaine. L'influence néfaste de Haendel, de Wagner et de Tchaïkowsky

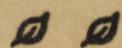
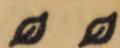
¹ On le sait, il n'y a ni à Londres ni dans les provinces de théâtre d'opéra fonctionnant régulièrement et Covent Garden, tradition mondaine, ne leur offre pas de débouchés ; mais deux opéras de Miss Ethel Smyth et un de M. Clutsam au moins ont été joués avec succès en Allemagne.

a disparu, ayant cédé la place à celle, meilleure, de l'École moderne française. Et si les compositions de M^r Josef Holbrooke nécessitent un énorme orchestre à la Richard Strauss, si les opéras de M^r Clutsam, bien faits, sont sans grand caractère et dépourvus d'originalités, les œuvres de M. Vaughan Williams sont empreintes d'un curieux mysticisme, et en celles de M. Arnold Bax se reflètent les nuances et les ombres de la nature gaélique tandis que mille rythmes amusants empruntés au Folk Lore parent celles de M. Percy Grainger de qualités charmantes. Et c'est parcequ'elle trouve maintenant son inspiration au sources vives de la vie même que l'École Post-Elgarienne, si elle manque peut-être de génie et de perfection s'affirme tout au moins aimable, sincère et décidément intéressante.

Certes l'un des plus doués parmi les jeunes compositeurs de la nouvelle école, c'est M. **Arnold Bax**. Il a des idées et il sait les exprimer ; sa langue musicale est claire et expressive, sa sincérité indiscutable, son inspiration assez personnelle et son orchestration adroite. La nature Celte, verte et grise, tantôt ensoleillée tantôt crépusculaire, toujours frémissante, si différente des paysages anglais l'émeut et l'inspire, mais au lieu de reproduire à la manière impressionniste et de façon superficielle des "paysages choisis" et des "heures exquisés" il cherche à exprimer musicalement l'âme mystique de la Nature et son évidente émotion n'est pas le moindre de ses dons. Cependant il semble que son talent réussisse mieux les fresques orchestrales, que les dessins plus sévères et plus intellectuels des œuvres de musique de chambre ; ses sonates pour violon et pour piano et son quintette pour cordes sont quelque peu froids, dépourvus d'intérêt, tandis que *Enchanted Summer* ou *Into the Twilight* dénotent de belles qualités de sensibilité, de vision et d'orchestration.

M. Arnold Bax, né en 1883, fit ses études musicales à la Royal Academy of Music de 1900 à 1905. Sa première œuvre importante fut le *Celtic Song Cycle* publié en 1904, suivi de près par *Into the Twilight* (1908) *In the Faery Hills*, *Spring Fire*, des Variations pour orchestre, ingénieuses, et un ballet en deux actes et un prologue inutile *King Kojata* (1911) Certains critiques reprochèrent à M. Arnold Bax de se servir d'harmonies rappelant de près celles de Debussy, cependant M. Bax nous assure que son *Celtic Song Cycle* qui contient, développées ou en germe, les particularités harmoniques les plus typiques de son talent fut écrit "avant qu'il ait entendu une seule note de Debussy."

“ Il y a une chose qui manque au compositeur anglais ” écrivit quelque part M. Arnold Bax ; tout art qui s'apparente à une idée nationale (comme l'opéra anglais par exemple) doit trouver son inspiration et sa vie dans la vie spirituelle du pays. Il faut ou une atmosphère nationale, ou de la couleur locale, ou surtout un état d'âme typique. Qui oserait parler d'un état d'âme typique de la nation anglaise, et où trouverons nous l'esprit moderne anglais, sinon à la Bourse ou dans les autres temples du commercialisme ? Et comme la musique exprime mal les extases financières et la ferveur capitaliste, l'artiste anglais doit chercher dans l'immensité de l'Empire Britannique le petit pays appelé Angleterre (s'il existe) ; c'est seulement quand il l'aura trouvé que les musiciens anglais pourront écrire des œuvres anglaises qu'appréciera un public anglais. Je veux dire que si la vie artistique subsiste encore dans les provinces d'Angleterre, qui ont conservé quelque couleur locale, des traditions et un caractère national, on peut espérer encore. On peut concevoir un opéra Cambrien, et un grand drame lyrique irlandais serait possible si la dépopulation continuelle de l'Irlande ne détruisait pas tout espoir de renaissance intellectuelle. Quant à l'Angleterre, elle ne pourra donner naissance à un art national vigoureux et digne du nom d'art que quand elle aura reconquis ce vrai patriotisme qui l'animait il y a 350 ans et une conscience nationale au moins égale à celle de certains pays d'Europe — comme la Bohême, la Hongrie ou l'Irlande. ”

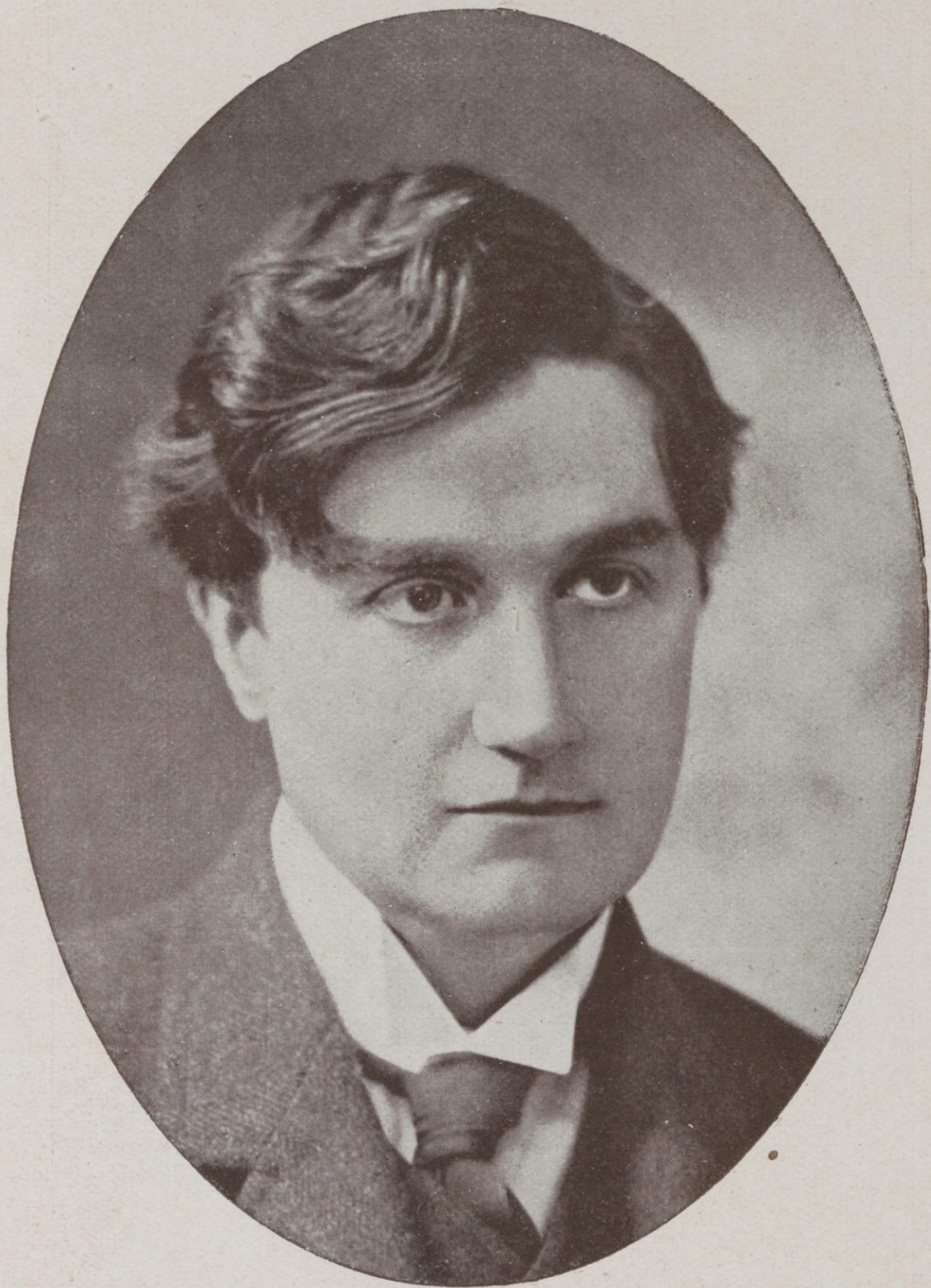


En dépit de son nom M. **Gustav von Holst** est d'origine anglaise : il naquit en 1874 à Cheltenham. Compositeur fertile il a écrit deux opéras — tous les deux, inutile de dire, encore inédits, plusieurs cantates de considérable importance dont les plus connues sont *The Cloud Messenger* et *The Mystic Trompeter*, trois suites d'orchestres, une *Somerset Rhapsody*, quelques autres œuvres plus brèves pour voix et orchestre, et quantité de mélodies. En plus de cela M. Von Holst est professeur et Directeur de concerts à une institution philanthropique du East End qui est une manière de Collège pour ouvriers. C'est là qu'il fit représenter avec le plus grand succès plusieurs des opéras de Purcell pour qui il a la plus grande admiration. Et c'est peut être à cette admiration et à l'étude approfondie qu'il a faite des œuvres de ce maître qu'il doit sa dextérité à écrire pour les voix, qualité assez rare parmi les compositeurs anglais trop enclins à ignorer les exigences de la tessiture et surtout les lois de la prosodie.

Les dernières compositions de M. Von Holst sont en général basées sur des sujets orientaux, et la littérature Védique en particulier semble l'inspirer, les *Veda Hymns* ont du caractère et de l'originalité et le *Cloud*

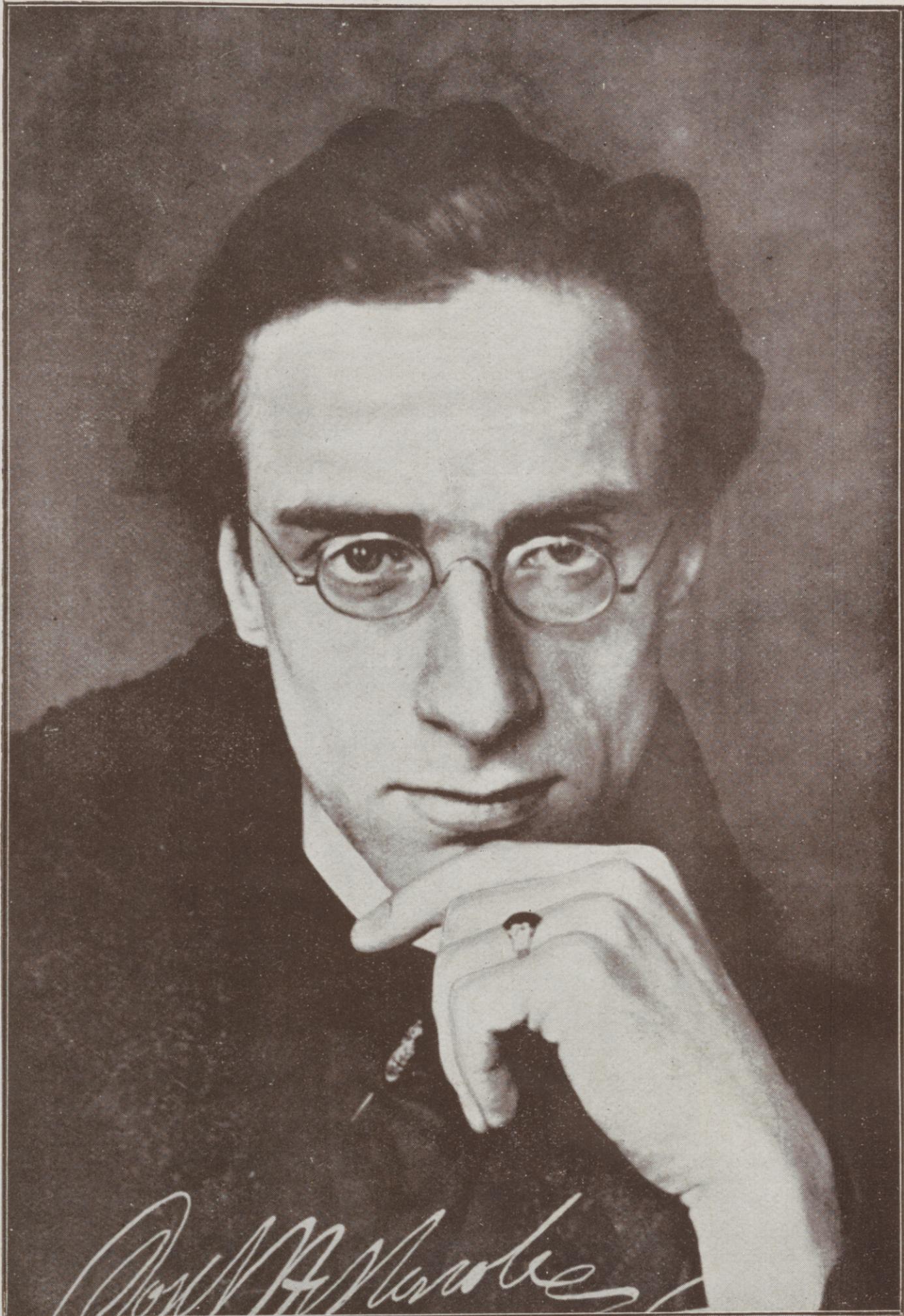


M. ARNOLD BAX



M. VAUGHAN WILLIAMS

1940



M. Josef Holbrooke

M. JOSEF HOLBROOKE



M. PERCY GRAINGER

par Sargent

Messenger joué pour la première fois à Londres cette année à l'un des concerts de musique moderne donnés par M. Balfour Gardner fait preuve de sa sincérité, de son ingéniosité et de sa force. Peut être M. Von Holst est-il parfois logique et sincère à l'excès, lorsque par exemple il ne craint pas de développer un sujet pendant des pages s'il croit que ce développement est nécessaire. Il n'est pas l'homme du compromis et cette honnêteté n'est pas faite pour lui attirer la faveur du public.

Peut être serait-il utile d'expliquer ici que "l'orientalisme" de M. Von Holst n'est point celui, facile et évident, de certains compositeurs. Il ne cherche point à faire de la couleur locale et à suggérer des paysages indiens. La musique et les paroles (qu'il écrit la plupart du du temps lui-même) de ses œuvres sont des produits typiques de l'Angleterre du XX^e siècle quoique directement inspirées par cette philosophie orientale qui s'est peu à peu infiltrée en Europe depuis Schopenhauer. Une fois seulement M. Von Holst s'est-il essayé à écrire une œuvre vraiment orientale, c'est sa Suite d'orchestre *Beni-Mora* basée sur des airs arabes recueillis au cours d'un voyage en Algérie et dont la finale "*In the Street of the Ouled Nails*" évoque avec une remarquable éloquence la rue des danseuses à Biskra, avec ses flutes plaintives, ses rythmes multiples, la monotonie énervante de ses tams-tams et toute l'atmosphère langoureuse d'un soir tiède au désert.

M. **Ralph Vaughan Williams** est considéré par certains comme le plus intéressant des compositeurs anglais modernes. Il sert pour ainsi dire de trait d'union entre l'Ecole académique de la génération précédente et les actuels révolutionnaires. Né en 1877, il fit ses études musicales sous des directions fort différentes et presque contradictoires : au Royal Collège of Music avec Sir Hubert Parry et Sir Charles Stanford, à Cambridge avec M. Charles Wood, à Berlin avec Max Bruch — et même un peu à Paris avec Maurice Ravel. Cet éclectisme, assez caractéristique fait à la fois la force et la faiblesse de M. Vaughan Williams, qui montre son désir de s'assimiler les meilleures qualités des différents systèmes et en même temps un manque de décision assez déroutant.

Cependant on ne peut le nier, sa musique a de grandes qualités d'écriture, de sincérité et même d'originalité. M. Vaughan Williams a toujours montré le plus grand enthousiasme pour les délicieuses "Folk Songs" anglaises dont il a fait d'intéressants arrangements et qui lui ont parfois fourni d'admirables thèmes et dessins orchestraux comme par

exemple dans sa *Norfolk Rhapsody*. Notons d'ailleurs que dans ses autres compositions, comme par exemple *On Wenlock Edge* ou *In the Fen Country* qui respirent un indubitable parfum de "Folk Song" il n'a pas utilisé les vieilles mélodies, ayant préféré en écrire d'originales ayant le même caractère et la même couleur locale. *In the Fen Country* est d'ailleurs un beau poème orchestral, parfois un peu gauche mais qui exprime admirablement les grisailles à la fois monotones et aux nuances infinies de la campagne de l'Est de l'Angleterre. Il faut être reconnaissant à M. Vaughan Williams d'avoir essayé d'écrire des morceaux ayant un caractère anglais, surtout si l'on songe aux banalités cosmopolites élucubrées par la plupart de ses prédécesseurs.

Il est un autre côté du talent de M. Vaughan Williams, c'est un curieux mysticisme dont beaucoup de ses compositions sont imprégnées qui n'est point celui de Scriabine et est assez difficile à décrire. On le retrouve, intense, dans ses *Mystical Songs*, dans la *Fantasia on a theme by Tallis* et dans sa belle et émouvante *Sea Symphony*; cette dernière œuvre, divisée en parties est une symphonie pour orchestre et chœurs basée sur des vers de Walt Whitman. On n'y trouve point de descriptions compliquées de tempêtes ou de clairs de lune sur la mer et c'est d'une toute autre façon, intime, pour ainsi dire intérieure, que M. Vaughan Williams traduit l'inspiration fougueuse de Walt Whitman et les paysages maritimes.

M. Vaughan Williams a aussi écrit des variations sur des "Christmas Carols" fort adroites, et aussi quelque peu mystiques, une autre symphonie qui n'a pas encore été jouée, et une petite partition de musique de scène pour *Les Guêpes* d'Aristophane, évidemment influencée par la musique de Ravel. Tout bien considéré, il semble que M. Vaughan Williams mérite plus de respect et d'admiration que d'autres compositeurs anglais, plus parfaits et plus notoires.

M. Norman O'Neil élève de Arthur Somerville, puis de Knorr occupe une place à part parmi les compositeurs anglais. S'il n'écrit point d'opéras, c'est parce qu'il est convaincu, lui aussi, qu'un opéra anglais n'a aucune chance de jamais voir les feux de la rampe, mais il écrit d'agréables partitions de musique de scène, joliment orchestrées avec des thèmes souvent fort significatifs, des accords qui soulignent ou encadrent à merveille des situations théâtrales, des préludes qui les préparent adroitement, des danses gracieuses. Il serait absurde de juger avec dédain la musique de scène : Bizet nous a montré dans l'*Arlésienne*,

Vincent d'Indy dans *Médée*, et Debussy dans le *Martyre de Saint Sébastien* qu'une partition de ce genre peut atteindre une grande importance artistique.

La partition la plus connue de M. Norman O'Neill, celle écrite pour les représentations de l'*Oiseau bleu* de Maeterlinck au Haymarket Théâtre est d'ailleurs sensiblement inférieure à la musique qu'il écrivit autour de *King Lear* et aux pages composées pour accompagner le *Golden Doom* de Lord Dunsany.

M. Norman O'Neill est sans doute parmi les compositeurs anglais actuels le mieux doué pour écrire de la musique d'opéra ; il compte aussi à son actif plusieurs pièces orchestrales dont une, admirablement construite et fort poétique inspirée par le fameux poème de Keats *La Belle Dame sans merci*.

M. Josef Holbrooke naquit à Croydon en 1878 et fit ses études musicales avec Frederick Corder. N'ayant pas de fortune il dut accepter le poste de chef d'orchestre dans de petits théâtres, où il conduisit les banalités prétentieuses dont se composent d'habitude la partition d'une "Xmas pantomime", il dirigea aussi un petit orchestre dans une ville d'eau, à Woodhall Spa, tout en consacrant le reste de son temps à son travail.

Il a écrit un nombre considérable d'œuvres : quantités de mélodies, pièces pour piano, pour violon et pour orchestre réduit, des sonatines, trios, quatuors, quintettes, sérénades, symphonies, poèmes symphoniques et même deux opéras. M. Holbrooke s'est fait pour ainsi dire une spécialité de mettre en musique les poèmes d'Edgard Poe, *The Raven*, *Ulalume*, *Annabel Lee*, dont le génie, croit-il, l'inspire tout particulièrement, et l'une de ses symphonies "*Dramatic Choral symphony*" toute remplie de citations Poétiques et surchargée d'intentions philosophiques porte en sous titre *Hommage à E. A. Poe*.

Il semble aussi que M. Holbrooke tienne à illustrer musicalement les sujets les moins musicaux : tels que par exemple l'*Apollo and the Seaman* de M. Herbert Trench. Avidé d'originalité M. Helbrooke fit représenter au Queen's Hall cette "illuminated symphony" d'une façon assez spéciale. Scriabine dans son *Prometheus* avait ajouté à l'orchestre des accords de projections lumineuses et songe dans ses œuvres futures à y joindre des combinaisons de parfums. M. Holbrooke, lui, se contente de projections genre lanterne magique. Le Queen's Hall fut plongé dans l'obscurité ; alors sur l'écran fut projeté le texte du poème de M. Trench et retentirent

les accords de M. Holbrooke ; puis annoncée par un coup de gong, apparut sur l'écran une énorme tête d'Apollon et, après une longue pédale rappelant le commencement de *Reingold* la séance continua, prouvant surabondamment que rien n'était moins musicable (sauf peut-être Nietzsche) que ce dialogue, entre un marin et Apollon déguisé en marchand sur l'immortalité de l'âme et autres considérations poétiques.

Quant aux œuvres théâtrales de M. Holbrook elles consistent en un petit drame lyrique *Pierrot and Pierrette* niais et parfois gentil, et en deux énormes opéras *Dylan* et *The Children of Don*, pleins de qualités et de défauts, d'obscurité et de gaucheries et d'excentricités orchestrales, d'écriture tantôt moderne, tantôt wagnérienne, avec parfois d'excellentes idées musicales inégalement traitées — œuvres d'un talent qui ne sait ni se borner, ni se critiquer et qui sans doute ne s'est pas encore tout à fait trouvé.

Encore que M. **Cyril Scott** n'ait point produit autant que certains des autres compositeurs anglais, peut être sa réputation s'est-elle quand même étendue en Europe. surtout en Allemagne et en Hollande où ses œuvres ont été fréquemment exécutées et fort favorablement accueillies. Il a écrit une symphonie, des poèmes symphoniques et plusieurs sonates quelque peu arides qui contrastent de façon frappante avec des mélodies aimables et des pièces pour piano très populaires dans les Récitals et même dans les salons. Il serait injuste de lui reprocher d'avoir voulu parfois, volontairement ou involontairement, imiter Debussy car la plupart de ses œuvres furent écrites à une époque où la renommée de l'auteur de *Pelléas et Mélisande* n'avait pas encore traversé la Manche.

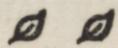
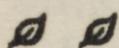


M. PERCY GRAINGER

Quant à M. **Percy Grainger**, il vient, ces dernières années, d'acquérir une renommée de compositeur qui dépassera sans doute sa réputation de pianiste. Ses compositions, arrangements de Folk-songs et de vieilles danses anglaises ou morceaux originaux rappelant souvent à s'y méprendre ces vieux airs si caractéristiques ont un charme tout particulier ; ses chœurs et mélodies composées sur des vers de Kipling d'un caractère plus simple sont par endroits vraiment inspirés ; tandis que sa *Mock Morris* et autres œuvres bâties sur des thèmes de son invention tout parfumés de Folk Lore montrent à merveille sa verve, son imagination et une adresse inouïe.

Parmi ses arrangements les plus réussis, on peut citer *f'in seventeen come Sunday*, *My robin is to the greenwood gone*, *Willow Willow*, et autres airs charmants du Kent, du Lincolnshire, d'Irlande et d'Ecosse, *Molly on the shoe* arrangement, pour quatuor à cordes, de vieilles giges irlandaises au rythme admirable ; *Father and daughter* vieille ballade provenant des Iles Fœroe adaptée pour cinq voix d'hommes solo, chœurs, cordes, cuivres, mandolines et guitares, au cours de laquelle un rythme ininterrompu est traité de la façon la plus merveilleusement variée ; et une " *Srathspey* " écossaise étonnamment combinée avec plusieurs airs de giges et avec le beau *Sea chanty* " *What shall we do with a drunken sailor ?* " d'un rythme, cette fois encore, admirablement marqué, jouée par huit instruments à cordes, deux guitares, un xylophone, une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, un concertina et chantée par quatre voix d'hommes, œuvre étincelante, aux rythmes combinés, aux harmonies audacieuses, se terminant par un magnifique crescendo tourbillonnant de gaîté.

Peut-être certains esprits chagrins préfèrent-ils à ces divertissements d'un excellent musicien des œuvres plus pompeuses et plus lourdes, pour ne pas dire plus vides. Mais l'Angleterre en a tant produit de ces élucubrations laborieuses à prétentions modernes que l'on se sent plein de reconnaissance pour un compositeur tel que M. Percy Grainger qui puisse son inspiration aux sources populaires anglaises.



Il nous faut encore citer, pour compléter autant que possible une étude forcément incomplète quelques autres compositeurs de moindre importance¹ M. G. H. Clutsam est l'auteur d'un opéra *King Harlequin* qui a été représenté à Berlin avec quelque succès, mais l'on ne connaît de lui en Angleterre qu'un autre opéra de moindres dimensions, *A summer night* non sans intérêt. M. Hamilton Harty écrit de la musique agréable et sans prétentions dont les meilleurs spécimens sont *With the wild geese* et un concerto pour violon sur un thème irlandais.

M. Balfour Gardiner à qui les musiciens anglais modernes doivent d'entendre leurs œuvres exécutées plusieurs fois par an à Londres est non

¹ Nous n'avons pas cru devoir classer parmi les Post-Elgariens M. Frederick Delius, encore que son œuvre soit considérable à tous les points de vue ; car il est d'origine mi-anglaise, mi-allemande, et, vivant en France n'est que peu mêlé au mouvement qui fait le sujet de cet article.

seulement un admirable Directeur de concerts et un chef d'orchestre mais aussi un compositeur de talent ; l'une de ses compositions *Shepherd Fennel's Dance*, une manière de Scherzo au rythme amusant et plein de joyeuse vitalité, est sans doute une des œuvres anglaises les plus souvent inscrites aux programmes des concerts même populaires. Il a aussi écrit plusieurs mélodies pour voix d'orchestre dont une très vigoureuse, "*News from Whydah*" et une symphonie.

M. **Frank Bridge** lui, semble spécialement doué pour écrire de la musique de chambre, par quoi ne brillent point d'habitude les compositeurs anglais ; une de ses meilleures compositions, pour orchestre et voix, est son adaptation musicale du beau poème de Keats, *Isabella*.

M. **York Bowen** est un musicien sans grande originalité mais qui connaît admirablement son métier ; tandis que M. **W. H. Bell** se souvient encore trop des influences allemandes. Quant à MM. **Roger Quilter**, **Rutland Boughton**, **Julius Harrison**, **Ahn Carse** et **Hubert Bath** ils ont, en des œuvres variées, montré des qualités suffisamment intéressantes pour laisser espérer que leurs œuvres futures affirmeront davantage leur talent et leur personnalité.

Tels sont actuellement les compositeurs qui représentent les tendances de l'école anglaise moderne. Leur musique, semble-t-il, reflète assez bien la vie anglaise et correspond assez exactement aux œuvres littéraires qui la décrivent, saines, intelligentes, un peu ennuyeuses parfois et sans complications psychologiques, mais qui représentent cette mentalité anglo saxonne qui tient à ignorer tout du côté passionnel de l'existence humaine. La musique anglaise changera-t-elle une fois encore de caractère ? Rien ne serait moins surprenant mais ce qu'il y a de certain c'est que des œuvres telles que les *Chansons de Bilitis* ou la *Chanson perpétuelle* ne pourraient avoir été écrites par un compositeur anglais et que des œuvres équivalentes n'existeront jamais en Angleterre, parce que la façon de sentir et d'exprimer des artistes anglais est fondamentalement et irrémédiablement différente de la nôtre.

X. MARCEL BOULESTIN.



LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES



S. I. M. a toujours marqué ses sympathies à l'égard des Modernes de la Musique, et en publiant cet article que lui a fait parvenir M. Alfred Mortier, il entend rester dans toute la neutralité de ses sentiments ; sa responsabilité n'est donc aucunement engagée par les lignes suivantes.

LA RÉDACTION.

Un critique musical, M. Jean Huré, procède en ce moment à une enquête¹ qui comporte les questions suivantes :

“ La musique ancienne tient dans les concerts, une place au moins dix fois plus importante que celle que l'on y assigne à la musique moderne. Celle-ci est à peine étudiée, à peine connue : chaque œuvre est rarement jouée plus d'une fois, souvent très mal, sans soin et sans goût. Nous vous serions infiniment reconnaissants de donner votre avis sur ces deux questions :

1^o *La musique moderne est-elle inférieure à la musique ancienne ?*

2^o *N'y aurait-il pas quelque moyen d'initier aux œuvres des compositeurs vivants le public de notre XX^e siècle, comme étaient initiés aux œuvres de leurs contemporains, les publics des XVII^e et XVIII^e siècles ?*

Je ne sais ce que l'on va lui répondre, mais j'imagine que, selon l'âge de ceux qui répondront, les réponses différeront. Il y a dans tout jeune artiste ou dilettante l'étoffe d'un futuriste, et une espèce de frénésie, assez naturelle d'ailleurs, qui le pousse à faire bon marché du passé au profit du présent et même de l'avenir. Ce faisant, il lutte pour soi ou pour son idéal, ce qui les trois quarts du temps revient au même, car l'idéal d'art qui nous hante et nous obsède n'est sans doute qu'une objectivation de nos goûts, de nos moyens d'expression personnels, et de notre désir de conquérir notre place au soleil. Et ces sentiments subversifs sont peut-être nécessaires à la vie de l'art, qui ne saurait stagner sous peine de mourir. Toutefois dans une mesure raisonnable. Pour ma part, n'étant pas compositeur, je me crois assez désintéressé dans la question. Et au fait, cette question si intéressante des anciens et des modernes, il me paraît que

¹ Dans la *Renaissance contemporaine*, une jeune revue très vivante et fort artistement dirigée par le poète Robert Veyssié.

M. Jean Huré ne la pose pas d'une façon fort claire. Qu'appelle-t-il les *musiciens anciens* ? Je consens encore à affubler de cette épithète Rameau, Gluck, J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn. Mais peut-on traiter d'anciens, Schumann, si subtil, si moderne, et qu'en France on connaissait à peine, il y a une trentaine d'années ? Et Richard Wagner ? Et Liszt, dont l'œuvre est loin de nous être familière, et qu'on découvre depuis quatre ou cinq ans ? Et César Franck ?

Et cependant il y a lieu de croire que dans la pensée de M. Huré ce sont bien là des anciens, sans quoi son questionnaire ne rimerait à rien. On ne saurait alléguer en effet que Schumann, Wagner et Liszt ne sont pas joués dans les concerts, car ils figurent constamment dans les programmes. Et d'autre part, la question n° 2 de l'enquête s'applique aux musiciens vivants. Il semble donc bien que M. Huré a voulu opposer les vivants aux morts et qu'il trouve qu'on ne fait pas à ceux là, je veux dire aux vivants, la part assez belle dans les concerts.

Cela est-il bien vrai ? Question préjudicielle qui demanderait à être élucidée tout d'abord. C'est une statistique que je ne ferai pas, mais qu'il serait assez curieux d'établir. Elle aboutirait peut-être à des résultats inattendus. Par curiosité, et à titre de simple indication, je me suis amusé à pointer les programmes des concerts instrumentaux et vocaux qui ont eu lieu à Paris du 29 novembre au 20 décembre courant, soit pendant trois semaines. Il est évident qu'il faudrait faire ce pointage sur six mois ou un an. Mais enfin, j'ai obtenu les résultats suivants. Les chiffres indiquent les morceaux joués de chaque compositeur.

Beethoven	19	Rameau	4	Brahms	2
Schumann	19	Grovez	4	Mozart	1
Saint-Saëns	12	Ravel	4	Samazeuilh	1
Chopin	12	Huré	3	Gounod	1
J. S. Bach	9	Moussorgski	3	Erik Satie	1
Fauré	9	d'Indy	2	Turina	1
Schubert	8	Richard Strauss	2	Borodine	1
Hændel	7	Roussel	2	D. de Séverac	1
César Franck	6	Rimsky-Korsakow	2	Liszt	1
Florent Schmitt	6	Dukas	2	Weber	1
Debussy	5	Albeniz	2	Divers anciens	14
Richard Wagner	5	Bruneau	2	Divers contemporains	43
Lalo	4	Gluck	2		

Assurément ceci n'est qu'une indication ; certains compositeurs mal partagés sur cette liste regagneront du terrain dans le courant de l'année. Je constate néanmoins que MM. Debussy et Schmitt arrivent à égalité avec César Franck et Wagner ; que M. Grovlez arrive dead-heat avec Rameau et Lalo s'il vous plaît ; que M. Huré lui-même est joué autant de fois que Moussorgski, et plus de fois que Mozart. Il est vrai que ce dernier se rattrapera sur la distance, car il a devant lui l'éternité.

Si nous faisons le total des anciens d'une part et des modernes de l'autre, ou mieux des morts et des vivants, nous arrivons au résultat suivant :

Musiciens morts	121	Musiciens vivants	90
-----------------	-----	-------------------	----

Ah ça ! que diable nous chante donc M. Huré ? Voit-on là que les morts tiennent une place dix fois plus importante que les vivants ? Ils arrivent presque ensemble. En tout cas la proportion est plus que normale, étant donné que les morts ont une œuvre infiniment plus glorieuse, et aussi plus abondante, qui permet de choisir et de varier les programmes qu'on leur emprunte. J'ignore ce que donnerait cette statistique si on la prolongeait. Mais je suis absolument convaincu qu'en fin de compte les contemporains arriveraient à équilibrer leurs prédécesseurs, à peu de chose près. De quoi se plaignent-ils ? Jamais, à ce que je crois, ils n'ont été aussi favorisés qu'à l'heure présente. Jamais l'on ne vit pareille fureur de modernité. Le public de nos concerts particuliers est composé pour moitié de snobs d'une admirable bonne volonté et qui écoutent avec un merveilleux ardeur les produits les plus abstrus de l'harmonisation contemporaine. Ils applaudissent de confiance et frénétiquement des compositions pour lesquelles leur entendement n'est pas fait, mais qu'ils rougiraient de paraître ne point comprendre. Mais quoi ! Les jeunes maîtres sont féroces. Cela ne leur suffit pas. Ils voudraient qu'on cessât de jouer les œuvres des grands morts pour ne s'occuper que des leurs. Dernièrement, à un concert de musique moderne, je me suis rencontré avec un des jeunes compositeurs les plus en vue de l'école moderne, et qui jouit déjà d'une enviable et juste célébrité. Comme je lui parlais de l'enquête de M. Huré, il me dit textuellement : " Ah oui ! quand donc cessera-t-on de nous molester avec ce vieux raseur de Beethoven ? Dire qu'il nous faut encore subir cette musique-là ! " Ce mot n'est pas inventé. Il m'a été dit, je le répète, par un musicien qui

n'est pas à plaindre, car on l'interprète fréquemment dans les grands concerts d'orchestre et dans les auditions pianistiques.

Et ce propos m'amène à vous donner mon sentiment sur la première question de l'enquête : La musique moderne est-elle inférieure à la musique ancienne ?

Débat périlleux, assurément. Le critique consciencieux doit se défier d'être involontairement *laudator temporis acti*. Nous avons toujours une tendance à préférer l'art de la génération à laquelle nous appartenons, et à n'accueillir qu'avec défiance les innovateurs. Examinons donc la question de sang-froid : en somme M. Huré nous demande si la musique de Debussy, Florent Schmitt, Ravel, V. d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Albeniz, Samazeuilh, Roussel, Turina, Erik Satie, Richard Strauss, Rimski-Korsakow, Stravinski, Witkowski, Ropartz, Magnard, que sais-je encore, est inférieure à celle de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Richard Wagner, César Franck, Chopin, Liszt, etc.

Hé bien franchement je crois qu'oui ! Assurément, l'on possède aujourd'hui des musiciens de la plus grande valeur ; le talent foisonne ; je crois même qu'il n'y en a jamais eu autant à aucune époque.

L'art musical proprement dit est loin d'être en décadence, et nous assistons à une efflorescence d'une richesse significative. Je pense qu'en aucun temps, *dans son ensemble*, l'Europe n'a vu scintiller une pléiade musicale aussi brillante, aussi abondante que de nos jours.

Mais il me semble que les musiciens d'aujourd'hui n'ont pas *l'envergure* des maîtres défunts. Je vois autour de moi des musiciens charmants, gracieux, subtils, délicats, pittoresques, pleins de goût dans l'art de poser leurs touches ; je vois des musiciens délicieux, spirituels, nuancés, sensibles, et parfois même profonds (plus rarement) ; mais je n'en vois pas un qui ait les épaules des Titans, d'un Beethoven, d'un Bach ou d'un Wagner, pas un qui puisse entasser Pélion sur Ossa, dresser comme Beethoven neuf grandes cathédrales, sans compter les sonates et les quatuors.

Et si, passant au détail, je rapproche, nom contre nom, des musiciens de tendances ou de nature à peu près corrélatives, passé contre présent, je crois que Debussy n'est pas l'égal de Schumann, que Fauré ne vaut pas Mozart, que Rimsky-Korsakow n'a pas le génie de Chopin, que d'Indy ou Florent Schmitt n'égalent pas Bach, Liszt et César Franck,

que Dukas et Richard Strauss ne vont pas à la cheville de Beethoven et de Wagner, que Charpentier, Moussorgski et Lazzari ne peuvent se mesurer à l'aune de Gluck et de Weber, et que Saint-Saëns n'est même pas l'égal de Mendelssohn.

Si je passe aux œuvres, je constate que c'est surtout, mais uniquement par le sens du pittoresque, par un impressionisme plus nuancé que l'école moderne semble supérieure à l'ancienne. Mais qu'est-ce que la nuance, le pittoresque, à côté du coup d'aile, à côté de ces compositions vastes, profondes et colossales que nous ont léguées les autres. Dans l'apport moderne, je ne vois rien qui égale *la Passion selon Saint-Mathieu* de Bach, le dernier acte du *Don Juan* de Mozart, l'*Orphée* de Gluck, la 3^e, la 5^e ou la 9^e *symphonie* de Beethoven, la scène de la fonte des balles du *Freyschütz*, la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, les *Béatitudes* de César Franck.

Et je ne suis même pas sûr que dans les cinq cents mélodies célèbres qu'on a produites depuis quatre-vingt ans, il y en ait une seule qui soit aussi touchante que la *Jeune Fille et la Mort* de Schubert, ou aussi dramatique que le *Roi des Aulnes*, en dépit de l'ingénuité des moyens dont disposait leur auteur.

Voilà mon avis bien sincère. Est-ce le vôtre, ami lecteur ? Ou vais-je me faire traiter une fois de plus de "vieille barbe" ? Je ne nie pas le talent et le mérite de mes contemporains. Il y a parmi eux plusieurs artistes merveilleux. Mais je ne les trouve pas aussi grands, aussi douloureux, aussi poignants, aussi purement ingénus que les anciens.

Quant à les faire jouer et connaître le plus possible, je n'y vois pas d'inconvénient, bien au contraire. Il ne faut pas que les morts étouffent les vivants. Mais il ne faut pas non plus que les vivants, par ce seul fait qu'ils sont en vie, aient la prétention de vouloir couler au fond de la mer des cercueils vénérés.

ALFRED MORTIER.





ROUCHES (G.). — *Inventaire des Lettres et Papiers Manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani conservés aux Archives d'Etat de Modène.* (Paris, Champion, 1913, 1 vol. pet. in-8° de 236 pp.)

On sait que Mazarin, désireux de solenniser la conclusion de la Paix des Pyrénées, se résolut à “jeter l'argent par les fenêtres” à cette occasion, ainsi qu'il l'écrivait lui-même à la Reine. Comme à ses yeux, seul, un opéra pouvait servir à fêter dignement de si glorieux événements, il fit venir de Venise le fameux compositeur Cavalli, commanda le livret de la pièce à son secrétaire l'abbé Buti et multiplia les démarches pour appeler des quatre coins de l'Europe une petite armée de chanteurs, d'instrumentistes, de décorateurs et de machinistes. Aucun théâtre ne lui paraissant offrir un cadre assez riche pour une œuvre si grandiose, il résolut d'en faire élever un nouveau, par un vieil architecte dont l'expérience était grande en ces sortes d'ouvrages : Gaspare Vigarani de Modène. Celui-ci vint à Paris avec ses deux fils, Carlo et Lodovico, et, durant trois années, se consacra à la construction du théâtre des Tuileries. Ce sont les lettres écrites de Paris par ces trois personnages que M. Gabriel Rouchès analyse et résume.

En ouvrant le volume de M. Rouchès, le musicographe peut espérer trouver quelques détails nouveaux et précieux sur la vie musicale et théâtrale de cette époque. Les Vigarani ont travaillé pour Cavalli d'abord, puis Carlo a mis à la scène les comédies-ballets de Molière, les opéras de Lully. Malheureusement, ni Gaspare, ni ses fils, ne prêtent la moindre attention à ce qui n'intéresse pas directement et exclusivement leur art. C'est à peine si le nom de Cavalli est incidemment mentionné dans cette correspondance. Des chanteurs, des musiciens italiens qui vivaient à Paris à cette époque, pas un mot. L'indifférence des Vigarani pour la musique et les livrets des pièces dont ils exécutent les décors est incroyable. Carlo parle en un endroit du “*Serse de Cicognini*” qu'on vient de chanter à la Cour, alors que le *Serse* est l'œuvre de Nicolò Minato !

Si, au point de vue musical, l'importance des lettres des Vigarani est à peu près nulle, en revanche, la publication de M. Rouchès apporte une contribution capitale à l'histoire de la mise en scène au XVII^e siècle. Les détails techniques abondent et permettent de reconstituer avec précision la manière dont étaient fabriqués ces décors et ces machines qui émerveillaient les parisiens au point de les distraire d'écouter la musique de Cavalli. Avec le traité de Sabbatini : *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, la correspondance des Vigarani est la source la plus abondante en renseignements techniques sur la machinerie italienne du XVII^e siècle.

Ne pouvant songer à éditer le texte intégral de ces lettres qui formeraient la matière de plusieurs in-folios, M. Rouchès a pris le parti d'en donner un catalogue analytique, citant ça et là les passages les plus significatifs, résumant en quelques mots toute une lettre peu importante. On ne saurait trop le louer de cette initiative, ni trop souhaiter qu'il ait de nombreux imitateurs. On ne peut tout publier. Le système des "morceaux choisis" est déplorable. Je n'en veux pour preuve que la monumentale édition des *Lettres de Mazarin* qui exclut systématiquement tout ce qui concerne les beaux arts et la musique ! Une analyse détaillée des lettres, permettant de retrouver rapidement dans les archives les textes originaux, ferait bien mieux notre affaire ! Le système adopté par M. Rouchès est donc excellent et tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'architecture théâtrale et même de la Société au XVII^e siècle, doivent lui être reconnaissants de sa précieuse publication.

Je me permettrai, en terminant, d'adresser à l'auteur un léger reproche. Lui qui se montre si soucieux d'exactitude en ce qui concerne les documents relatifs aux Beaux-arts, pourquoi traduit-il parfois si librement les rares passages ayant trait à l'histoire musicale ? Un exemple : page 21, M. Rouchès résume en ces termes une lettre de Lodovico Vigarani en date du 2 janvier 1660 : "Le Cardinal Mazarin a fait venir... Buti, librettiste de l'opéra de *Serse* qu'on va jouer." Si je me reporte à la copie que j'ai prise de cette lettre dans les Archives de Modène, je constate que toute la fin de la phrase : *de Serse qu'on va jouer...* a été ajoutée par M. Rouchès. Il y a seulement "Il S. Abbate Buti, compositore dell' opera". Or il s'agit ici non du *Serse*, mais de l'*Ercole Amante* et par surcroît M. Rouchès fait commettre à Lodovico une bévue puisque le livret du *Serse* est l'œuvre de Nicolò Minato et non de l'abbé Buti ! Ce n'est d'ailleurs là qu'un détail et M. Rouchès, historien des beaux arts, est bien excusable de s'être un peu égaré dans les divers opéras de Cavalli.

H. PRUNIÈRES.

PETIT (A.). — *La Fonction vocale et l'Art du Chant* (Paris, 2 rue Blanche, 1913, 1 vol. in-4°).

Ce travail, d'une intéressante lecture, résume l'expérience personnelle et professionnelle de l'auteur, et il serait bon que chaque professeur apportât la sienne sous une forme aussi précise ; l'enseignement y gagnerait en clarté et en discussion ce que gagne toute pratique à être raisonnée et formulée.

La partie physiologique de l'ouvrage, forcément empruntée, s'inspire malheureusement de théories un peu surannées, ce qui stérilise sans doute la recherche d'une compétence scientifique, si louable d'ailleurs chez un professionnel ; et le livre ne répond pas suffisamment à toutes les questions qu'il pose, entre autres à celle de la portée, qui est fondamentale ; — mais on y trouve une foule d'aperçus pratiques, présentés sous une forme agréable et souvent pittoresque.

VATIELLI (Francesco). — *La civiltà musicale di moda. Ragionamenti di Petronio Isaurico.* — (Torino, Bocca, 1913, in-8° de 117 pp. L. 2.)

Diable ! Voici la musicologie italienne qui plaisante et manie le fouet de la satire ! Avec esprit d'ailleurs, et en touchant au bon endroit. Dans une série de petites histoires, généralement dialoguées, notre éminent collègue florentin attire l'attention et le ridicule sur certains aspects de la vie musicale, je dirais même musicologique, italienne. Je recommande surtout la lecture du chapitre intitulé "Ad un congresso musicale". C'est très bien vu, et les personnages campés de façon amusante, depuis le Prof. Gibzutrinken, qui distribue sa communication

“ Des opinions talmudistes sur la harpe d'Eole ”, jusqu'au Français, qui prouve que les gloires de la musique italienne n'ont jamais pu être que... françaises ; en passant par l'italien venu pour placer ses conserves, et le Belge, qui trouve moyen de répéter la même conférence dans trois sections successivement. Il faut souhaiter à ce livre mordant, sans méchanceté, de produire son petit effet. I. E.

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.

GASTOUÉ (Amédée). — *Variations sur la musique d'Eglise.* (Bureau d'édition de la Schola, 1913, in-8° de 108 pp.)

La haute compétence de M. Gastoué en tout ce qui concerne la musique religieuse n'est plus à louer. Signalons un aspect plus familier de son talent, avec cette réunion d'articles divers, destinés à tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin à l'art liturgique. Le chapitre intitulé “ Gli groteschi ” est tout-à-fait réjouissant ; nous n'avons pas coutume d'exercer la sagacité de nos lecteurs sur des devinettes ou des rébus. M. Gastoué nous permettra pour cette fois d'en emprunter un à son ouvrage. Le problème est le suivant : rétablir le texte original du programme qu'un typographe malavisé imprima un jour ainsi :

Figure de S^t Roch pour orgue.

Messe du Pape, par Marcel de Palestrina.

O mignonne mystérieuse ! motet.

Vieilles chansons françaises, harmonium à 3 voix de J. Tiersot.

... Les variations sur la musique d'église ne sont pas nécessairement austères...

V. P.

CLOSSON (E.). — *Notes sur la Chanson populaire en Belgique* (Bruxelles, Schott frères, 1913, in-12 de 84 pp. Fr. 1,50.

Brochure peu encombrante et moins coûteuse encore, mais qui contient dans ses quelques pages de plus nombreuses et précieuses indications que certains gros bouquins dans leurs innombrables feuillets.

M. Closson nous promène à travers la chanson belge avec la sûreté d'un guide et la précision d'un logicien — et c'est même un sage, car il nous indique ce que peuvent avoir d'artificiel ou de trop absolu les catégories entre lesquelles il répartit les productions populaires — et enfin, il agit encore en artiste, puisqu'il ne néglige pas de citer les textes musicaux et littéraires qui lui paraissent caractéristiques.

MACHABEY.

PONNELLE (Lazare). — *A Munich.* (Fischbacher, 1913, in-8° de 105 pp.)

Nous n'avons pas besoin de présenter ici M. Ponnelle. Les lecteurs du Mercure Musical, du Courrier et d'S. I. M. ont gardé souvenir des articles qu'il écrivit pour eux et dont on retrouvera ici même de nombreux fragments ; et les Amis de la Musique reliront avec plaisir le compte rendu de leur glorieuse semaine de Munich. Il nous faut signaler tout particulièrement l'analyse, très approfondie et très attachante de l'œuvre de Richard Strauss. Ici, M. Ponnelle

a délibérément lâché la bride à ses enthousiasmes ; c'est la première fois, je crois, qu'un Français atteint à une aussi entière compréhension de cet art de Strauss, si distant de nous par certains côtés. Puissent ses sympathies être communicatives.

STIÉVENARD (Emile). — *Manuel de musique* (J. Hamelle 1913, in-12 de 110 pp.)

Ce manuel où sont exposés, par demandes et réponses, les principes fondamentaux de la musique a été composé, nous dit l'auteur, à l'usage des écoles et des candidats aux examens. Nous aimerions assez savoir de quelle écoles et de quels examens il s'agit, car ce petit livre, bien qu'il débute sagement par les notions les plus élémentaires ne paraît point destiné aux commençants : le chapitre des harmoniques en particulier y est déjà traité de façon scientifique ; le chapitre des accents, tout à fait ingénieux aussi suppose évidemment lecteur une certaine culture musicale. Certains passages, la théorie des mesures, celle de la transposition, ne brillent évidemment pas par la clarté et, avouons le, ils ont trouvé ailleurs une exposition plus logique. Mais sachons gré à M. Stiévenard de la franchise de sa doctrine : dès sa première ligne il s'avère un sentimental. Ne nous dit-il pas en commençant : "le but de la musique est l'expression des sentiments au moyen des sons." Et plus loin : "L'expression étant le but de la musique..." Lui ferons-nous remarquer qu'il va rayer d'un trait de plume toute la musique descriptive ? Ce simple manuel de solfège nous fait aborder de bien grosses questions esthétiques. N'est-ce pas le plus sérieux éloge que l'on puisse en faire ?

ELLEN TERRY. — *The Russian Ballet*, drawings by P. COLMAN SMITH (London Sidgwick and Jackson, in-4° de 54 pp.)

Les Ballets Russes promenés en Europe par le merveilleux montreur qu'est Serge de Diaghilev, n'ont pas manqué de faire impression en Angleterre. C'est l'écho de cet enthousiasme qui nous vaut le livre d'Ellen Terry, brochure bien écrite, dont les dimensions ne dépassent pas celles d'un article de revue, mais qui a le bonheur de servir de présentation à une série de croquis de Miss Pamela Colman Smith.

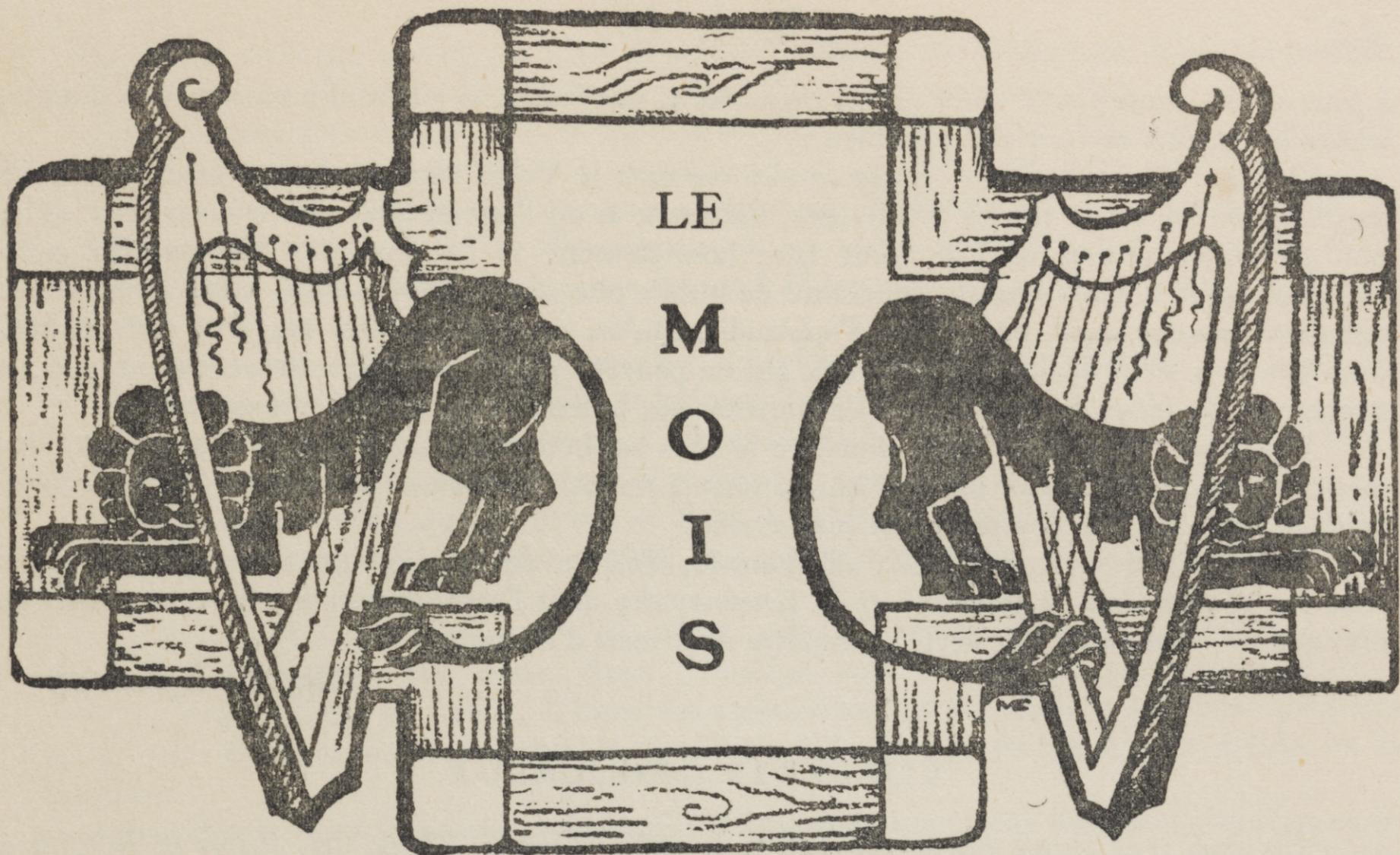
Nos lecteurs connaissent déjà le crayon de Miss Smith et ses notations fugitives des gestes de la musique, ils retrouveront ici le charme de ces exquises spontanées.

BERTEAUX (Eugène). — *Altaïr* (Paris, G. Oudin 1913, in-16 de 84 pp.)

Poème dramatique en cinq parties conçu pour la musique ; c'est ce que l'on nommait autrefois, d'un mot qui a pris depuis un sens péjoratif, un livret d'Opéra, — nous disons maintenant un drame lyrique. Même dégagé de tout souci pittoresque, même situé dans "une contrée imaginaire" le drame lyrique a déjà ses conventions, tout comme son frère aîné. Le héros qui durant l'acte final s'entête à gravir un inaccessible rocher ressemble étrangement à *Fervaal* ; les trois sœurs fatidiques, Izel, Ellen et Goéla, sont de proches parentes des trois norines, et l'innocente petite Sauge a déjà paru sous un nom moins harmonieux dans l'*Ouragan* de M. Bruneau. M. Berteaux fait usage d'une prose rythmée librement assonnante, qui ne manque ni d'élégance ni de souplesse et est déjà par elle-même fort musicale. La préface écrite par lui en tête de son œuvre, est du reste un fervent hommage rendu à la musique, "seul moyen d'expression digne de traduire l'aspiration incessante et passionnée de l'homme vers l'inconnu." On ne peut mieux dire ; et avant de nous écrier, comme l'héroïne d'*Altaïr* au deuxième acte "Je ne te comprends plus, Je crains l'obscurité....." nous attendrons la musique de M. Brisset, qui de cette obscurité fera jaillir l'étincelle illuminatrice.

LIVRES REÇUS

- SACHS (Curt). — *Reallexicon der Musikinstrumente*. (Berlin Julius Bard, 1913, in-4° de 443 pp. Mk. 30).
- MAUCLAIR (C.). — *Histoire de la musique Européenne. 1850-1914*, (Fischbacher, 1914, in-8° de 310 pp. fr. 3.50).
- HEINEMANN (Ernst.). — *R. Wagner und das Ende der Musik*. (Lpz. Th. Thomas 1913 in-8° de 175 pp. Mk. 39).
- PROD'HOMME. J.-J. — *Hector Berlioz*, préface de A. BRUNEAU. (Delagrave in-12° de 327 pp. fr. 3.50).
- STIÉVENARD (Emile). — *Manuel de musique par demandes et réponses*. (Hamellet 1913, in-12° de 110 pp.)
- HUGHES (R. V.). — *Early english harmony*. (The plai song and mediaval music society, 1913, in-fol de 134 pp.)
- PONELLE (Lazare). — *A Munich*. (Fischbacher, 1913, in-12° de 108 pp.)
- BERTEAUX (Eugène). — *Altair, poème dramatique*. (Oudin 1913, in-12° de 84 pp. fr. 2).
- GASPERINI (Guido). — *Il R. Conservatorio di musica in Parma*. (Parma 1913, in-12° de 114 pp.)
- SOUBIES (Albert). — *Almanach des spectacles, année 1912*. (Flammarion 1913, petit in-12° de 162 pp. fr. 5).
- GRAAFF (Joseph). — *Einzeichen-Tonschrift* (Coeln, Z. Gonski 1913, in-8° de 28 pp.).
- BATKA (Richard). — *Ida Isori et son art du Bel-Canto*. (Costallat et C^{ie} 1913, in-8° de 26 pp. fr. 2).
- MISCELLANEA MUSICAE BIO-BIBLIOGRAPHICA. — Publiées par H. Springer, M. Schneider et W. Wolffheim. Année II, fascicules 1 et 2 (Lpz. Breitkopf, 1913, in-8°).
- HILL (Arthur Georges). — *L'art chrétien en Espagne*. (Londres J. B. Nichols et fils, 1913 in-fol de 89 pp.).
- PALÉOGRAPHIE MUSICALE. — *Fascicule 100*. (Alphonse Picard, octobre 1913 in-fol.)
- THIBAUT (J. B.) — *Monuments de la notation ekphonétique et Hagiopolite de l'église grecque* (St Pétersbourg 1913 in-fol, fr. 150).
- CHOISY (Frank). — *La musique à Genève au XIX^e siècle*. (Genève, 19 Grande rue, 1914 in-8° de 63 pp. fr. 2).
- LUDWIG (Friedrich). — *Die Aelteren Musikwerke... des Akademischen Gesang-Vereins Strassburg*. (Strass. 1913 in-8° de 14 pp.).
- SELVA (Blanche). — *La Sonate*. (Rouart, Lerolle et Cie 1913, in-8° de 288 pp. fr. 5).
- BEX (Maurice). — *Contribution à l'histoire du salaire au théâtre en France de 1658 à la fin de l'ancien régime*. (M. Rivière et Cie, 1913, in-4° de 146 pp.).
- MUSICAL ASSOCIATION. — *Proceedings of 1912-1913*. (Novello, 1913 in-8° de 182 pp. one guinea.)
- GAIANUS. — *Strauss, Debussy e compagna bella*. (Bologna. Bongiovanni), in-8° de 112 pp. lire 1.50)
- BORREN. (Ch. van den) *Les musiciens Belges en Angleterre, à l'époque de la Renaissance*. (Bruxelles, 1913 in-12° de 123 pp. fr. 2.50).



Les Grands Concerts

CONCERTS COLONNE

(Notre éminent collaborateur Claude Debussy ayant été appelé à diriger en Russie deux festivals de ses œuvres qui obtinrent un véritable triomphe, adresse à nos lecteurs le spirituel billet que voici. Ajoutons que l'Association des Concerts Colonne a eu le bon goût de ne donner aucune œuvre nouvelle pendant l'absence de notre collaborateur et s'est consacrée, en attendant son retour, à d'intéressantes reprises parmi lesquelles il convient de signaler les 3^{me} et 5^{me} symphonies de Beethoven, un important fragment de *Parsifal*, les trois *Nocturnes* de Debussy, la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy et, accompagnées au piano, les *Amours du Poète* de Schumann qui enthousiasmèrent le public mais dont l'opportunité dans un concert symphonique fut mise en doute par les amoureux de l'orchestre et très passionnément discutée par la critique.)

* * *

“ M. S. Kussewitzky nous invita à venir diriger deux concerts d'orchestre, l'un à Saint-Pétersbourg, l'autre à Moscou. C'est la raison pour laquelle on voudra bien nous excuser de ne pouvoir parler des Concerts Colonne en particulier, ni de la vie musicale de Paris en général.

Ces concerts étaient consacrés exclusivement aux œuvres de Claude Debussy. Jamais nous n'en entendîmes autant à la fois. On sent bien pourquoi nous ne pouvons en parler davantage. Qu'il nous soit permis toutefois de dire hautement la valeur artistique de l'orchestre rassemblé par le seul Kussewitzky, qui se distingue nettement par une exacte discipline et un dévouement à la musique assez rare dans les quelques villes lumières de notre vieille Europe.

On se rappelle que M. S. Kussewitzky fut un virtuose incomparable de la contrebasse instrument qui n'inspire généralement pas confiance. Pour cette raison, ce groupe d'instruments prend dans son orchestre une valeur sonore inattendue..... Il est vraiment ce “fond” tour

à tour solide, tumultueux voire même impalpable, sur lequel se jouent librement, sans crainte, toutes les valeurs orchestrales possibles.

Pendant l'été, l'orchestre Kussewitzky remonte le Volga dans un de ces bateaux à trois étages qu'on peut voir sur les lacs Suisses, s'arrêtant là où il est possible de trouver une salle, non de concert, mais où l'on peut faire honnêtement de la musique. Kussewitzky nous racontait qu'il n'a pas souvent rencontré de public plus docile ni plus ému. Cette émotion est tellement sincère qu'il en oublie d'applaudir. Qu'on ne voie aucune stupidité dans ce fait, mais que l'on sache seulement que ceux qui ne peuvent payer leur place ne recourent pas au stratagème du billet de faveur mais s'acquittent par le don de quelques fruits de la terre.

On peut trouver que voilà peut-être le plus bel hommage rendu à la musique. Certainement, il vaut bien ce bruit sauvage qui consiste à frapper les mains l'une contre l'autre adopté généralement par nos dilettantes les plus avertis.

Tout cela qui est très beau, affirmons-le, réclame des qualités assez multiples. Elles se trouvent réunies dans la personne de S. Kussewitzky dont l'ardente bonne volonté à servir la musique ne nous paraît pas devoir connaître désormais d'obstacles."

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Un deuil cruel ayant éloigné des concerts le maître Vincent d'Indy, M. Pierre de Bréville a bien voulu accepter encore une fois de se substituer à lui pour tenir nos lecteurs au courant des Concerts Lamoureux du mois dernier.

L'Oaristys de M. Raoul Brunel est la seule œuvre que nous aient fait entendre vraiment pour la première fois les concerts Lamoureux depuis six semaines.

Prélude à la célèbre églogue d'André Chénier, ce morceau très sage semble plutôt un fragment de pantomime dont assurément à la scène le plan poétique apparaîtrait plus précis. On ne risquerait pas, comme à une première audition au concert, de confondre la campagne sicilienne et les oiseaux qui l'animent avec Daphnis ou Chloé, ne sachant trop à qui attribuer le solo de cor ou le solo de violon séparés par de persistants dialogues entre des pipeaux rustiques. L'élégance de ces quelques pages les rend toutefois agréables à entendre, et si leur brièveté déconcerte un peu, il en faut louer la sonorité claire, discrète, sans embarras et sans embrouillamini.

Ces dernières qualités ne sont pas celles qu'on a coutume de reconnaître à Schumann, dont le moindre amateur déclare avec certitude l'instrumentation lourde et confuse.

Sans prétendre ici à discuter au fond cette sorte d'axiome, quelques remarques contredisant sa rigueur peuvent cependant être hasardées. Je me souviens d'un "consommateur d'art" plus prétentieux que bien informé qui déclarait *le Miracle* bien orchestré parce que, pendant quelques mesures du ballet, il avait éprouvé la surprise d'un neuf et charmant accouplement de timbres. Assurément sa conclusion était exacte, mais si l'opéra de M. Georges Hüe est en effet bien orchestré c'est pour des raisons qui dépassent de beaucoup le simple accident, si précieux soit-il, d'un effet d'orchestre.

Or, de ces trouvailles sonores Schumann est peu prodigue, et c'est là un des reproches que lui adressent — ils l'adressent aussi à Beethoven et à Franck — ceux qui mettent plus haut que tout la sensation rare.

Son sentiment intime et profond ne s'amuse que rarement aux distractions pittoresques, mais sa pensée s'exprime toujours avec toute son intensité expressive en dépit de quelques empâtements dont je ne puis m'empêcher de croire que ceux là seuls s'exagèrent l'importance

fâcheuse qui ne sont pas touchés par cette pensée elle-même. Car Schumann, ainsi que presque tous les musiciens — (je parle des maîtres) — écrit l'orchestre de sa musique.

Peut-on imaginer en effet telle ou telle de ses œuvres avec des sonorités autres que celles qu'il leur a assignées, et qui donc oserait instrumenter à nouveau l'ouverture de *Manfred* ?

N'en est-il pas de l'orchestre à peu près comme de l'harmonie qu'on ne saurait isoler de la mélodie qu'elle accompagne ?... N'en déplaise à ce critique admirant, il y a quelque vingt ans, une mélodie de M. Fauré, tout en déplorant "l'harmonie tourmentée" dont elle émane en réalité.

Souvenons-nous du mot de Schumann lui-même au sujet de Berlioz : "Vous lui reprochez ses basses... essayez de leur en substituer d'autres..."

Quoi qu'il en soit des obscurités de l'orchestre de Schumann, M. Chevillard vient de prouver victorieusement qu'on peut le "faire sortir", pour employer l'argot du métier.

Sans le secours d'aucune partition, se fiant à sa seule mémoire, ce qui n'est pas à la portée d'un musicien ordinaire, il a exécuté les quatre symphonies avec une exceptionnelle perfection.

On sentait qu'il se les chantait à lui même en les dirigeant, se livrant à elles avec toute son intelligence et tout son cœur. Aussi l'émotion qui l'animait fut elle communicative, et pénétra jusqu'à l'âme du public. L'immense acclamation qui accueillit la *quatrième symphonie* comme elle avait accueilli l'admirable *symphonie rhénane*, lui en apporta la preuve et la récompense.

Complétant le cycle Schumann auquel fut consacrée une partie des premières séances de la saison, il nous fit entendre ensuite le *Concerto* de Violoncelle, assez terne et ingrat, que le jeu indifférent de M. Alexanian ne parvint pas à vivifier, et l'*allegro de concert* pour piano si rarement exécuté qu'il fut, pour beaucoup, une nouveauté.

Les idées en sont charmantes, et il n'est pas besoin de regarder le programme pour les attribuer à Schumann. Mais la forme de ce morceau, et surtout les arpèges très chargés de notes qui l'encombrent, font songer à une improvisation.

L'exécution de M. Pugno lui a conservé ce caractère.

Par contre le grand pianiste a joué les *Variations symphoniques* de Franck avec un soin minutieux, trop minutieux même en certaines parties qui se détachèrent ainsi de l'ensemble de l'œuvre au point que l'unité en parut altérée.

J'ose le dire, au risque de sembler paradoxal, et dussé-je être seul de mon sentiment. Presque au début, dans le passage en ut dièze mineur nuancé d'un simple *p*. dans la partition, de brusques oppositions que rien ne motive m'ont étonné, et l'apparition du thème a manqué de la *simplicita* que réclame l'auteur. Enfin, quelque moëlleuse et délicate que fut la sonorité qu'il lui a donnée, la sorte de cadence en *mi bémol* qui amène le péroraison se fit attendre en un *rubato* pour moi exagéré. Bien qu'il ne s'agit pas d'une ballade elle prit l'apparence d'un "envoi" au public.

Celui-ci n'avait pas besoin de cette invite pour acclamer un de ses virtuoses préférés, en toute justice, je le reconnais, — la part faite à ces critiques de détail, — ne fut-ce que pour la grâce et le charme dont il enveloppa tant d'autres pages de cette œuvre exquise, et spécialement ce mystérieux épisode où, sous les arpèges du piano, les violoncelles chantent le thème de l'introduction.

Mais cette joie reconnaissante que le public entendait témoigner à M. Pugno il en réservait assurément une part à l'œuvre elle même, une de celles qui l'attirent le plus sûrement, une de celles qui est par là assurée de "faire recette".

Aussi je me demande pourquoi M. Chevillard, certain de n'en ressentir aucun dommage,

ne la ferait pas reparaitre plusieurs dimanches de suite, avec un interprète différent. Depuis leur première audition par M. Diémer à qui elles sont dédiées, les *Variations symphoniques* sont au répertoire de tous les pianistes. Ne serait-il pas intéressant de les entendre exécuter successivement par quelques grands artistes ?

Avant tous il conviendrait de les confier à Mlle Selva qui vient, dans son livre si élevé sur la sonate, de démontrer combien elle est pénétrée du caractère particulier qui convient à l'interprétation de chaque maître.

De ce tournoi, sorte de concours Diémer supérieur, il ne pourrait assurément sortir que des vainqueurs ; toutefois, à juger leur conception différente du style, l'éducation du public gagnerait quelques degrés — seule peut être y perdrait en absolu la célèbre définition de Buffon "le style, c'est l'homme."

Mais en demandant qu'une œuvre apparaisse deux dimanches de suite sur l'affiche des concerts Lamoureux j'aborde une question pleine d'inconnu.

Il est impossible en effet de comprendre pourquoi, à succès égal, l'honneur du *bis* à une semaine de distance est obtenu par les unes et refusé aux autres.

Il fut réservé à la presque seule *Rapsodie mauresque* de M. Humperdink, œuvre d'une incroyable lourdeur, malgré son éblouissante virtuosité de contrepoint et d'orchestre. M. Humperdink, qui a cependant écrit telle ou telle page si fine d'*Haensei et Gretel*, semble ici confondre les cafés maures de Tanger avec les brasseries d'Iéna et la nuit claire d'orient avec le ciel chargé de nuages d'où le marteau de *Donner* va faire jaillir les éclairs. Tout y est sérieux, un motif de chanson de "beuglant" y devient grandiloquent, et le mesquin y revêt de la grandeur. L'impression que l'on emporte de ce voyage en pays maure se peut résumer par ce stupéfiant assemblage de mots inventé outre Rhin *Kolossal Klein*.

Ce qui, au contraire est empreint du tact le plus français, et ce pourquoi se prodiguèrent les rappels et les *bis* — (sans résultat du reste, car, à la différence de la *Rapsodie mauresque*, le *Festin de l'Araignée* fut exécuté une fois seulement) — c'est la suite que, sous ce titre, M. Roussel a tirée de son ballet du Théâtre des Arts.

A la scène, accompagnant la pantomime expressive de M^{me} Sahari-Djelly, on avait pu se rendre compte combien tout dans sa partition témoignait de mesure et de justesse de proportions. Chaque chose y étant à sa place, rien ne dépassait le cadre : idées simples, harmonie sans inutile torture, orchestration soigneusement détaillée où chaque instrument obéit à son génie propre et ne prend la parole que pour dire un mot utile, mot qui n'est jamais perdu.

Toutes ces qualités on a pu les reconnaître au concert, et mieux qu'au théâtre peut-être on a goûté le début de cette suite où s'évoque avec une fraîcheur délicieuse le calme d'un grand jardin. Mais toutes les petites bêtes qui le peuplent nous sont apparues ensuite, le papillon après les fourmis et l'éphémère après le papillon. Bien que grossies à l'échelle humaine à la scène, M. Roussel a conservé aux unes et aux autres la traduction musicale menue et minutieuse qui convient à des insectes, en sorte que, malgré les plus rares surprises de timbres, l'attention finit par se fatiguer, comme à la contemplation prolongée de miniatures, et on se dit que pour la salle cette musique est trop minutieuse et menue, et que cet orchestre est trop important pour jouer la valse de l'éphémère ; bref, que l'œuvre n'est plus à sa place.

M. Roussel qui a écrit les *Evocations* me comprendra. Il n'aurait pas imaginé de les faire jouer au théâtre des Arts !

Souhaitons qu'une direction bien avisée remette à la scène le *Festin de l'Araignée*, et aussi qu'*Istar* demeure au répertoire des grands concerts où, en dépit du talent avec lequel Mlle Trouhanowa à Paris et Mlle Cerny à Bruxelles ont mimé ses variations décroissantes, l'œuvre superbe de M. d'Indy est infiniment mieux située qu'au théâtre.

Souhaitons aussi que *Parsifal* suive désormais son sort puisque tous les efforts tentés pour le protéger sont demeurés vains. A vouloir le réserver à Walhal-Bayreuth, la lance de Wotan s'est brisée ; comme Siegfried il va courir les aventures sur les scènes lyriques et dans les cinémas. Qu'il déserte donc les concerts ! Presque à la veille de revêtir son costume d'opéra il y a monologué en habit noir, puis dialogué avec Kundry et avec Gurnemanz. Que ce soit là son chant du cygne... avant d'aller chasser dans les tirés de M. Messenger, et d'y tuer les oiseaux sacrés du Graal ; et qu'il laisse cette place qu'il a trop encombrée depuis deux mois, et où il n'était certes pas à la sienne, à des œuvres ne réclamant rien d'une réalisation théâtrale !

A côté de lui une presque nouveauté¹ est cependant parvenue à se glisser : *Printemps*, suite en deux parties qui fut, il y a vingt cinq ans, l'envoi de Rome de M. Debussy.

La section de l'Institut du temps l'accueillit fort mal. Si dès cette époque on l'avait consulté, le public se fut peut être montré plus clairvoyant. Sans se laisser dérouter par la seconde partie à laquelle il eut attribué des intentions de ballet telles qu'il les voyait à peu près réalisées par Delibes ou Chabrier, on peut supposer qu'il eut découvert les dons précieux de musique personnelle dont la première conserve le témoignage, et deviné déjà les promesses si magnifiquement réalisées depuis.

P. de Bréville.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Je ne sais quelle fatalité déchaîna, il y a dix ans environ, un brusque accès de fanatisme beethovenien. La théorie du bloc appliquée aux neuf symphonies, aux dix-sept quatuors, aux trente-deux sonates, l'éclosion de Sociétés Beethoven, les publications multiples d'ouvrages biographiques ou critiques, tout contribua à entretenir une effervescence dont nous sommes à peine remis. Quelles que soient les causes et les conséquences de ce phénomène, au moins peut-on qualifier de rétrospectif l'intérêt qui s'attache à la reprise, dans l'ordre chronologique, des symphonies par la Société des Concerts. Les dix programmes où se résume son effort annuel en seront peut-être affectés. Une symphonie "éminente", chaque saison, une ou deux d'entre les cadettes, suffiraient, je crois, aux besoins légitimes du culte. Et cependant Haydn et Mozart, Haydn surtout, attendent une aumône et nous manquent plus encore que nous ne leur manquons.

Je ne doute pas qu'ils n'inspirent d'ailleurs, le cas échéant, leurs interprètes tout autant que le grand-prêtre de la *Messe en ré*. Ce n'est pas que les *Symphonies en ut* et en *ré* majeur réfléchissent aussi fidèlement qu'on a coutume de le répéter l'esprit ou la forme de Mozart et d'Haydn. C'est déjà tout autre chose. Les "chercheurs de réminiscences" ou d'affinités, que vilipenda jadis M. Huré, s'ébahiront de la parenté mélodique par quoi se ressemblent le thème du *Larghetto* de la *Symphonie en ré*, et l'épisode en *ré bémol* du prodigieux *Scherzo en ut dièze* mineur de Chopin. Mais ils se garderont d'en inférer quoi que ce soit.

Les chœurs écrits par Gounod pour l'éphémère *Ulysse* de Ponsard appartiennent au répertoire de la rue Bergère. Nous les y avons naguère entendus. Dans la notice révérencieuse qu'il a consacrée à l'auteur de *Roméo*, M. Saint-Saëns insiste sur cette partition qui a été l'origine de sa grande intimité avec Gounod. Il l'admire infiniment. La musique française, sinon *Ulysse*, a depuis le règne de Ponsard beaucoup voyagé. Et nous ne nous représentons pas sans effort ce qu'il pouvait y avoir de hardiesse à écrire, à l'époque du bellinisme le prélude de *Faust*. La Société des Concerts a exhumé de courts fragments, un chœur de Naïades où se

¹ La véritable première audition du "Printemps" fut donnée il y a huit mois par la Société Nationale qui jadis a déjà eu l'honneur de faire connaître avant tous *l'Après midi d'un faune* et *la Damoiselle élue*.

devine un pressentiment de *Mireille*, un chœur de Porchers, un chœur des Serviteurs, des Prétendants, des Suivantes infidèles, qui trahit des velléités de réalisme pittoresque, une recherche même de la sonorité que la critique du temps — elle était déjà infallible — avait discernée. Ce n'est pas d'ailleurs d'après ces morceaux choisis que l'on peut juger l'œuvre. Et, si l'on en croit M. Saint-Saëns, la lecture en est révélatrice.

M. Enesco joue volontiers le *Concerto* pour violon de Lalo. Il est naturel que la spontanéité, le charme souvent ingénu de cette musique, la vivacité, la souplesse de la rythmique la plus diverse qui soit, que cette sincérité, cette harmonieuse fantaisie, atteignent les profondeurs de sa sensibilité. Son interprétation est constamment exquise. Il n'y a plus là de concerto ni de virtuose, mais de la musique, simplement.

Le désir d'apercevoir Gounod, qui enchantait ma jeunesse provinciale, m'avait entraîné en 1888 à un concert spirituel où il dirigeait l'exécution de son psaume *Super flumina Babylonis*. Le *Requiem* de Verdi venait ensuite. Je ne saurais dire si on l'a réédité depuis. La Société des Concerts, dont c'est précisément le rôle de ressusciter les grandes œuvres choro-symphoniques sacrifiées ailleurs comme trop onéreuses, s'en est opportunément souvenue. Je regrette de ne pouvoir l'analyser avec quelque détail. Il ne ressemble en rien aux Messes des morts accoutumées. Il est aussi loin des hallucinations infernales de Berlioz que du dernier et délicieux "sommeil de la Vierge" qu'est le *Requiem* de M. Fauré. C'est une sorte d'exaltation des êtres en face de la mort, l'expansion d'une vitalité qui veut vaincre ; c'est la théâtrale exhibition du Campo-Santo de Gênes ou d'ailleurs, le pathétique mobile et violent qui amène le rythme des attitudes et des gestes éperdus. C'est plus un drame qu'un oratorio. Mais quel texte aussi est plus dramatique. L'ampleur du dessin, l'intensité des effets, le relief des contrastes y créent les larges perspectives nécessaires à l'évolution d'une grande action scénique. Je ne sais quelle ferveur, quelle surhumaine énergie fait vivre ces "airs" parfois vulgaires, comme l'Esprit-Saint transfigura l'humilité des apôtres.

Le chœur initial est une enveloppante effusion. Le contour en est libre, souple, insinuant. L'inquiétude rythmique du *Kyrie* annonce l'explosion de la première strophe du *Dies irae* dont la menace retentira par intermittence sur les créatures épouvantées. Il y a dans l'*Ingemisco* où s'abandonne le ténor l'amorce d'une coquette chanson populaire : "Auprès de ma blonde...", qui détonne et étonne un peu. Le *Dies irae* est traité d'ailleurs avec une habileté, une variété de ressource, une ressource devant lesquelles il faut s'incliner, encore que la matière l'emporte assez souvent sur l'esprit.

Le *Sanctus* qui déverse son allégresse en une cataracte chromatique, nous livre frémissants à l'obsédante mélodie de l'Agnus Dei, à cette clausule sur "eis requiem" où la misère de deux voix féminines à l'octave vient se réfugier en une anxieuse imploration. Et les fureurs du *Dies irae* redoublent qui vont se dissoudre dans la polyphonie souveraine d'une grande fugue. La nationalité du *Requiem* se reconnaît moins à ses défauts qu'à ses qualités. Nulle vanité ornementale — les vocalises en sont quasiment absentes — mais l'imagination la plus vive, la plus naturelle, la plus heureuse adresse, dans la disposition des voix une couleur orchestrale éclatante, une fougue qui emporte tout.

L'exécution, qui rassemblait aux côtés des chœurs et de l'orchestre, M^{lles} Gall et Lapeyrette, M. Campagnola, envers qui la grippe se montra clémente, et M. Gresse, fut de tous points remarquable. La séance avait fort bien commencé avec la *Symphonie héroïque* triomphalement évoquée par M. Messenger. Et dire que le personnage de la "Poudre aux yeux" qui professait "qu'il n'y a pas de musique qu'au Conservatoire" n'était peut-être pas, en ce temps-là, beethovénien.

Paul Locard.

Music-halls et chansonneries

Ceci tuera cela, vaticinait Victor Hugo en opposant le livre à l'église. Des romantiques attardés cherchent encore à nous faire peur en prédisant tour à tour que le café-concert détruira le théâtre, qu'il sera lui-même exterminé par le music-hall, enfin que le cinéma aura raison de toute exhibition directe, que l'écran remplacera la scène, et que l'art dramatique sous ses espèces les plus nobles comme les plus familières aura vécu.

Il est vrai que la foule s'entasse dans la pénombre des salles où se projettent les derniers vols d'un acrobate aérien, ou ceux non moins applaudis d'un sympathique escroc. Elle n'est pas devenue pour cela moins curieuse des combats de boxeurs réels, des exercices d'équilibre où le risque n'est pas limité à la pellicule, des chants que ne contrefait pas le gosier conique du phonographe, surtout des apothéoses galantes où l'émotion teinte de rose des charmes palpitants. Ce sont là des plaisirs de grandes assemblées. Mais un public à peine moins nombreux se répartit entre les édifices plus étroits où l'intimité permet les allusions fines et les gestes hardis ; il est même remarquable que les établissements de cette sorte se multiplient, d'année en année, de mois en mois, avec un zèle qui ne peut guère passer pour un symptôme de décadence. L'économiste reste embarrassé devant un phénomène qui met en défaut les lois de la concurrence. C'est qu'en effet elles ne s'appliquent dans leur rigueur qu'aux produits nécessaires à l'existence, non aux plaisirs. La consommation des premiers reste constante ; celle des seconds est sujette à de considérables variations en raison des ressources, de l'humeur, du goût. Que le moraliste s'en afflige ou nous en félicite, le fait est indéniable : Paris est aujourd'hui plus que jamais la ville du plaisir. Or s'il faut mettre au nombre des plaisirs ceux de la table, ceux aussi du salon, du boudoir et de la chambre, l'art du peintre, du musicien, du poète, a lui-même pour condition première le plaisir. C'est un ornement de la vie qui ajoute à son prix, comme une robe élégante fait valoir la grâce naturelle. Il peut traduire les idées les plus élevées : si nous les adoptons, c'est par l'effet d'une représentation qui a su nous charmer. L'austérité des mœurs et le sérieux d'une pensée vouée aux intérêts matériels sont funestes aux jeux de l'esprit ; Oscar Wilde le savait bien, qui parvint à une si pure conception de la beauté par le mépris souverain des préjugés qui l'entouraient. Il n'est de civilisation florissante que celle où l'amusement domine. Athènes a vécu dans la joie, comme la France féodale du moyen-âge, comme l'Italie de la Renaissance, et les plus raffinés poètes de la Chine n'ont jamais boudé ni à une tasse de vin, ni au sourire d'une jeune fille. Ce n'est pas assez de dire, comme Renan, que les gens du monde débarrassent les lobes sains du cerveau de l'humanité du quadrille qui les obsède. Mais ce quadrille, ou pour parler un langage moderne, ce tango qu'ils dansent avec leurs jambes, est le même que d'autres essayent de figurer avec des lignes, des couleurs, des mots et des accords ; le jour où la fatigue ou l'âpre besoin d'argent aura vidé les salles de bal verra aussi la désertion des musées, l'arrêt des concerts et la faillite des librairies.

Tout se tient, et les divertissements les plus frivoles en apparence sont de plus sûrs encouragements au grand art que les subventions officielles, les achats extravagants de l'État ou ses commandes burlesques, et même que les plus éloquents objurgations de ces apôtres obstinés à paver de bonnes intentions une route qui ne mène à nul paradis, même imaginaire.

Aussi est-ce avec une satisfaction sans mélange que j'annoncerai aujourd'hui l'ouverture sous les plus heureux auspices de deux nouveaux lieux de plaisir. L'un est un théâtre bijou, qui fait à la voix captivante de M. Léoni, son directeur, la plus suave résonance, et où, de plus, on voit de près les yeux de Mlle Bordoni, des yeux presque plus grands que le visage, et non

seulement les yeux, mais aussi des robes d'une fantaisie toujours arrêtée au point où commencerait l'outrance, où l'on entend enfin les couplets lestement tournés, et qui semblent se retenir pour n'être pas plus mordants encore, d'une revue de M. Jean Bastia. Avant cette revue, une comédie de MM. Mirande et Géroule, *La première idée*, a de bien jolis mots et nous montre un critique dramatique, peut-être musical aussi, dont les yeux chassent de rondes besicles en écaille. Toutes mes sympathies vont à ce critique, bien qu'il soit un peu âgé, et que ses élans de jeunesse soient parfois plus fugitifs qu'il n'eût fallu. M. Tréville joue ce rôle avec la plus spirituelle bonhomie.

Le *Moulin de la chanson*, fondé en octobre dernier par MM. Roger Ferréol et Emile Wolff, a connu dès ses débuts un succès qu'il doit à une interprétation de premier ordre et à des spectacles où l'intérêt ne fléchit pas un instant. Car il faut bien avouer qu'en certains endroits de Montmartre les artistes, sûrs de trouver chaque soir même affluence et mêmes applaudissements, se relâchent un peu. Mais autre chose est un public qui ne vient et même ne rit plus que par habitude, et un auditoire vibrant, frémissant, qui ne laisse passer ni un mot, ni une intention et même est tout prêt à répondre, si on l'interroge, pour montrer qu'il a compris. Il n'est pas, pour un interprète, de joie plus vive que de se sentir ainsi de plain pied avec la salle, comme si la barrière de la rampe était tombée, et qu'il fût simplement en conversation avec de nombreux amis. Il faut dire qu'on rencontre au *Moulin de la chanson*, aux côtés de Roger Ferréol, de Paul Marinier, de Mévisto aîné, de Mlles Marguerite Magdy et Suzanne Feindel, l'un des maîtres de l'ironie contemporaine, Enthoven, Enthoven dont le crâne sait tout, dont la bouche enfantine débite les observations du plus terrible des enfants avec un air de n'y pas toucher qu'il faut avoir vu pour y croire. La revue qui termine le spectacle porte le titre d'une de ses chansons les plus entraînantes et il en est l'auteur, en collaboration avec MM. Marinier et Ferréol. Cette revue se distingue de toutes les revues en ce qu'on n'y est rebuté ni par ces transitions forcées, ni par ces scènes que l'auteur a traitées par acquit de conscience, parce que l'actualité l'y contraignait, et sans en tirer un seul effet. Ici tout porte, tout est nourri d'idées et de mots, depuis la scène où comparait devant le tribunal de l'inquisition une mondaine trop éprise de toilette, jusqu'à celles de l'écrevisse en chaleur où Mlle Feindel met Mistinguett en vinaigrette, de Manon où Mlle Magdy nous rappelle non sans charme les airs connus et toujours chers, et à l'assaut de boxe, où sur l'impératif un peu équivoque du verbe issu de ce substantif, MM. Ferréol et Enthoven partent pour un tournoi d'attouchements et font, si on peut dire, patte de velours avec le gant de quatre onces. Et sans doute nous avons aussi les couplets sur la cocaïne, mais loin de célébrer avec de vagues épithètes des félicités plus arbitraires encore qu'artificielles, ils nous montrent chacun en proie à ses illusions favorites : une illustre chanteuse se voit réduite aux portatives dimensions d'une poupée, un lieutenant de l'armée allemande reçoit une gifle au lieu du coup de pied qu'il a seul mérité jusqu'ici ; un anticlérical dénué d'aménité se croit, sur la foi d'un refrain célèbre, la figure sympathique, et une artiste de la fantaisie dont la chronique s'est occupée à plus d'une reprise ces derniers temps découvre tout à coup qu'elle est unie à un chanteur non par les liens d'un mariage impossible, mais par la parenté collatérale qui rejoint la nièce ou le neveu à l'oncle ainsi qu'à la tante. Je m'abstiens de citer beaucoup de mots qui prendraient par l'impression une importance compromettante, mais passent, murmurés à peine, grâce à la connivence unanime qui les happe et les savoure avec à peine un clin d'œil pour remercier. Je dirai seulement ce début du grand inquisiteur, qui donne le ton de l'ouvrage avec une autorité magistrale : "C'est toi le bourreau ? Eh bien ! bourre ma pipe et l'allume à ce cierge." Quel est l'esprit assez chagrin pour ne pas accepter une aussi franche invitation au rire ?

Louis Laloy.

CONCERTS ET RÉCITAUX



A travers la Quinzaine

La flambée de concerts qui joyeusement crépita durant ces dernières semaines, a vu soudain son ardeur décroître et s'éteindre son éclat. Sur les cendres chaudes la bûche de Noël a pris place. Et sa chanson qui pétille et ronronne retiendra pendant quelques soirées encore chacun de nous autour du foyer familial. C'est l'heure exquise des égoïstes intimités, celle aussi des généreux élans altruistes.

Parmi les manifestations humanitaires suscitées par de périodiques appels à la bienfaisance, il convient d'enregistrer le **Concert avec Orchestre** donné au profit de la "Caisse de Retraite de la Société Mutuelle des Professeurs du Conservatoire". A la vérité, la tâche incombant à l'orchestre apparaissait ici singulièrement réduite. Le piano, par contre, y prenait une place prépondérante. Car il ne suffit plus à cet instrument de s'affirmer en qualité de soliste. Il prétend de plus en plus à remplacer l'orchestre comme accompagnateur du chant. Réservée aux seules séances de musique de chambre, cette pratique devient absolument détestable lorsqu'on a devant soi, inoccupés, les excellents instrumentistes de l'Association des Concerts Lamoureux, réunis sous la baguette de notre meilleur kappelmeister, M. Camille Chevillard. Pour une phalange telle que celle-ci, ce fut un simple jeu d'exécuter avec l'aisance et la précision désirables, le *Prélude* et la *Fileuse* de la délicate suite écrite par M. Gabriel Fauré sur *Pelléas et Mélisande*, et le brillant et court *Scherzo-entr'acte* tiré du *Conte d'Avril* de M. Widor. Dans l'intervalle, la voix ample et émouvante de Mlle Rose Féart s'était ployée comme un rameau flexible dans quelques précieux lieder de M. Fauré choisis entre les plus fauréens. Mais l'amateur de concertos avait de quoi sourire dans sa barbe. Le programme ne contenait-il pas trois spécimens de ce genre particulièrement redoutable, portant tous la signature de M. Saint-Saëns et joués sur le clavier chacun par des mains différentes? Ainsi les auditeurs ont pu croire qu'il s'agissait d'un nouveau concours et qu'il allait leur falloir décerner des récompenses aux concertantes aussi bien qu'aux concertos, tandis que les musicographes avaient là une occasion unique de se documenter sur la manière de sentir de l'auteur à divers moments de sa carrière. Le *Concerto en sol mineur* date en effet de 1868. Epoque où M. Saint-Saëns, connu surtout comme pianiste foudroyant selon le mot de Berlioz, venait de voir couronner sa cantate *Les Noces de Prométhée* et commençait à tracer les grandes lignes de *Samson et Dalila*. Composé en 1875, le *Concerto en ut mineur* prend place entre *La Danse Macabre* et *Le Déluge*. Enfin, le *Concerto en fa majeur*, écrit au Caire en 1896, est représentatif de cette couleur orientale dont M. Saint-Saëns conserve toujours quelques tons sur sa palette. MM^{elles} Henriette Lewinsohn, Georgette Guller et Raymonde Blanc en ont successivement brodé les capricieuses arabesques et les souples volutes, avec la jeune autorité que leur confère le titre de premier prix du Conservatoire.

Les parfums de l'Asie nous poursuivent. Ils baignent de leur senteur pénétrante la première séance des **Concerts Schmitz** et de l'**A. M. M. A.** (Association Musicale, Mondaine et Artistique), en majeure partie consacrée à la musique Russe. Rimsky-Korsakoff entr'ouvrit seulement son odoriférante cassolette avec une œuvre de jeunesse, sa *Fantaisie Serbe* — y avait-il Turcs ou Bulgares dans la salle ? La pittoresque *Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgski fleure également le Rimsky, lequel l'aurait retouchée et réorchestrée. Quant au chœur extrait de *Jésu Navine* dont c'était la première audition, Moussorgsky y a utilisé, paraît-il, des matériaux tirés de *Salammbô*, opéra laissé par lui inachevé. Son allure populaire l'apparente à certains chœurs de *Boris Godounow*. L'ancêtre Glinka devait avoir les honneurs de la soirée. D'un coloris et d'une verve rythmique étonnantes, sa *Kamarinskaïa* supporte la comparaison avec les pages les plus réussies de Borodine. Elle projette une éblouissante clarté sur son œuvre que tant de côtés vêtustes ou peu saillants maintiennent dans l'ombre, malgré que l'on s'accorde à saluer en lui le libérateur de la musique russe et le précurseur de l'actuelle école slave. Mais les eaux montantes et envahissantes du *Déluge* allaient atteindre tous ces brûle-parfums. Il n'y avait plus qu'à fuir devant elles. Ce ne fut pas toutefois sans avoir applaudi l'orchestre et les chœurs que M. Robert Schmitz dirige avec une nerveuse compréhension, et MM^{mes} Kacérowska et Térése Jeanès, MM. Payan et Eriqué qui prêtaient leur concours à ce très intéressant concert.

La fâcheuse grippe — dame ! avec ce Déluge — la fâcheuse grippe, dis-je, ayant porté ses ravages au sein du quator Chailley, la **S. M. I.** dut modifier en dernière heure son deuxième programme. La 2^e *Sonate* pour piano et violon de M. Georges Enesco remplaça donc le *quatuor* à cordes de M. Louis Dumas. M^{elle} Yvonne Astruc y déploya une sonorité expressive qui avait été déjà appréciée dans le *Trio* de M^{me} C. P. Simon, avec MM. A. Casella et Charron pour partenaires. Glissons-nous maintenant dans les pianistiques *Sillages*, fluides et fluorescents, de M. Aubert et arrivons aux révélations de ce jour. Certes, elles sont loin d'égaliser les auditions du précédent concert. Mais le relief et l'envergure à leur donner, mirent en lumière les hautes qualités de M^{me} Jane Mortier et de M^{elle} Madeleine Bonnard. Ces noms sont ceux que l'on retrouve chaque fois que l'art demande un sacrifice à ses fidèles, en exigeant d'eux la vaillance et le dévouement, le talent et la conscience artistique. M^{me} Jane Mortier nous a fourni des preuves trop éclatantes de sa valeur ; elle a trop souvent connu les ovations qui se prolongent, pour craindre qu'on ne la juge aujourd'hui sur les deux pièces de M. A. Veuve. D'ailleurs, l'exécution de cette *Etude* et de cet *Impromptu* est toute à son honneur. Certaines œuvres servent, portent l'interprète. Ici, c'est l'interprète qui porta, qui sauva l'œuvre. Grâce à sa virtuosité tour à tour robuste et sensible, M^{me} Jane Mortier réussit à faire accepter par l'auditoire une écriture d'une difficulté inouïe encore que totalement dépourvue de signification. Les applaudissements qui la saluèrent doivent lui être plus chers qu'une facile et assurée victoire. Réunis sous le titre général de *Pierrot Lunaire*, les six mélodies de M. Vilmos Géza Zagon sont d'un mérite supérieur. Sans déceler une originalité qui s'impose, elles reflètent néanmoins une nature musicale délicate et séduisante. M^{elle} Madeleine Bonnard, remplaçant M^{elle} Roosevelt, s'y affirma musicienne accomplie. Cette jeune artiste est assurément l'une des très rares cantatrices capables de déchiffrer à première vue n'importe quelle musique ancienne ou moderne. Son chant possède un timbre sans alliage, au charme expressif, dont le volume gagne en force et en rondeur et ne perd rien de sa pureté. Dans la nuit lunaire, les roses du succès fleurirent à la voix de M^{elle} Bonnard.

Délaissant masques et bergamasques il nous faut passer d'une toile de Watteau à un tableau de Greuze. Comme épilogue aux **Soirées Yvette Guilbert** nous avons eu — dirai-je — la primeur d'une sorte d'opéra-comique représenté pour la première fois à Paris, le mardi 27 mars 1781 et, à Marly, devant leurs Majestés, le 27 avril suivant par les Comédiens

Italiens Ordinaires du Roy. M^{me} Yvette Guilbert cherchait depuis plusieurs années à rassembler les nombreux airs qui le composent ; elle a fini par les reconstituer tous et a pu mettre à la scène ce petit ouvrage juste à l'époque qui convenait. Divertissement en deux actes et en vaudevilles par de Piis et Barré, *La Matinée et la Veillée Villageoises* ou *Le Sabot Perdu* semble vraiment d'actualité au moment de la Nativité. N'allez pas inférer de là que le dit sabot s'égara dans l'âtre de quelque chaumine. C'est sur la neige qu'un matin le perdit Babette en venant rejoindre son ami Colin. Trouvé par le Magister et montré aux dignes matrones il va faire l'objet d'une enquête sévère. Le soir venu, tous les paysans du village conduits par un vieilleur se rendent à la veillée à travers loges et fauteuils d'orchestre. L'on se passe le mystérieux sabot, et l'on découvre avec stupeur qu'il chausse exactement le pied de la Mère Thomas. Ai je besoin d'ajouter que la jolie Babette ne laissera pas plus longtemps soupçonner sa mère et que ses accordailles avec Colin récompenseront une franchise aussi prévue que nécessaire. Cette naïve et puérile paysannerie se déroule au long des danses et chansons sans la moindre minute de langage parlé. Et l'impression qui se dégage de ce pot-pourri d'airs connus et de mélodies populaires est une monotonie grandissante. Tous les protagonistes firent de leur mieux pour nous la rendre agréable. Ils ne purent suppléer au manque de décors, à l'insuffisance du texte, à l'absence de musique.

Au cours de ses soirées, M^{me} Yvette Guilbert parlant au public a protesté contre les critiques qui lui avaient été adressées, disait-elle, dans les gazettes et les périodiques. Il s'agirait de s'entendre. M^{me} Yvette Guilbert mérite la plus franche admiration quand elle se cantonne dans le genre qui est le sien. Et dans ce cas, personne croyons-nous ne la lui refuse. La chanson de café-concert, la vieille chanson grivoise et leste conviennent merveilleusement à sa diction mordante, à sa science du sous-entendu. Mais dès que M^{me} Y. Guilbert veut s'attaquer à une mélodie sentimentale, dramatique, ou à quelque musique touchant de plus près au grand lyrisme, nous n'hésitons pas à dire que ce n'est point là son affaire.

Jean Poueigh.



Les Sociétés

Société J. S. Bach



L'Oratorio de Noël n'est pas, comme le titre semblerait l'indiquer, une œuvre homogène, conçue et réalisée d'après un plan déterminé ; sous cette dénomination Bach a rassemblé six cantates destinées aux fêtes qui s'échelonnent entre la Nativité et l'Épiphanie. Comme le fait très justement remarquer M. A. Schweitzer dans l'érudit ouvrage qu'il a consacré au célèbre *Cantor*, jamais celui-ci n'aurait songé à faire entendre à la suite ces six cantates ; s'il les a groupées sous ce titre c'est uniquement parce qu'elles furent composées la même année ; d'ailleurs on rencontre dans *L'Oratorio de Noël* beaucoup de chœurs et d'airs qui figurent également dans des cantates profanes ; il n'est pas toujours facile de discerner quelle fut la destination primitive de ces morceaux ; on a pu cependant l'établir pour un certain nombre d'entre eux ; l'exécution intégrale des six cantates étant impossible, vu leur durée, il serait donc naturel de laisser de côté tous les emprunts pour ne conserver que les parties originales. Contrairement à ce qu'affirma la notice du programme, il ne semble pas que ce souci ait été

uniquement celui de M. Bret, sans cela nous n'aurions entendu ni la célèbre *Berceuse*, ni l'air en écho, empruntés au *Choix d'Hercule*, non plus que le *premier chœur* de la première cantate tiré du *Dramma per Musica*.

La partie de soprano était confiée à une cantatrice française (fait rare à la Société Bach); M^{lle} Bonnard d'ailleurs ne fut pas inférieure aux artistes étrangers qui l'entouraient et chanta dans un excellent style, avec une prononciation allemande presque parfaite. M^{me} Durigo interpréta avec charme et autorité les airs confiés à l'alto; M. Kohman fut un évangéliste expressif et se montra virtuose accompli dans l'air si difficile: "*Frohe Hirten, eilt*". M. Jan Reder ne mérite également que des éloges. Les chœurs, les sopranos surtout, eurent des attaques molles et imprécises. J'aurais également préféré pour la célèbre *Sinfonia* une exécution moins monochrome et il eut été désirable que certains solistes aient accordé leurs instruments avec un peu plus de soin.

ALB. BERTELIN.

Salon des Musiciens français.

Le Salon des Musiciens Français donnait sa troisième séance le 16 décembre dernier. Ce fut une soirée extraordinaire puisque M. Poincaré l'honora de sa présence. Félicitons-nous de posséder un Président de la République mélomane et espérons qu'il encouragera de même d'autres sociétés plus vieilles, aussi musicales et aussi nationales.

Le *quatuor* de M. Cellier qui formait le début du concert m'eût, sans aucun doute, produit une impression considérable si j'avais eu la bonne fortune de l'entendre en entier. Il fallut me contenter puisque seuls ils figuraient au programme de l'andante et du scherzo, que le quatuor Carembat interpréta de manière très remarquable. Des mélodies de M. Ph. Bellenot vinrent ensuite que chanta à ravir M^{elle} Vallandri et de M. Bellenot également une scène religieuse d'une féerie japonaise, *Naristé*, qui n'ajoutera certes rien à ce qui nous fut révélé par *Madame Butterfly*. Aussitôt arriva sur l'estrade M. Hennebains pourvu par extraordinaire d'une abondante chevelure noire. Aucune annonce n'ayant été faite, je persiste à croire que c'est M. Hennebains qui joua la sautillante *fantaisie* pour flûte de M. Georges Hue. Et pourtant.....

Les six *Chansons* de M. Fernand Masson sur des poésies de Charles d'Orléans sont de petites œuvres très jolies, très menues, un peu précieuses et fort agréables à entendre. Le souvenir de celles que M. Debussy mit en musique me poursuivit malgré moi. Le *Nocturne en ut dièze* de M. Bertelin est une œuvre fort intéressante et d'un sentiment très pénétrant. M^{me} Roger-Miclos qui l'interprétait n'a pas trahi l'œuvre et l'a rendue avec toute l'émotion et la maîtrise nécessaires. Ce fut, à mon sens, le clou de la soirée et puisqu'un clou chasse l'autre, nous entendîmes un *Noël* de M. Th. Dubois pour chœur à deux voix de femmes. M. Th. Dubois s'est souvenu que le Christ avait voulu donner en naissant dans une étable l'exemple de la simplicité et de la pauvreté et ces deux qualités ne manquent pas à son œuvre. Cela lui valut les félicitations du Chef de l'État qui était assis à ses côtés. Pourquoi M. Gabriel Fauré n'était-t-il pas là? Il est probable que les mêmes compliments lui auraient été prodigués pour son *chœur* à deux voix de femmes — touchante rivalité — que nous entendîmes ensuite. Le succès, le gros succès de la séance fut pour M. Reynaldo Hahn, accompagnateur divin de M^{me} Durand-Texte, chanteuse divine qui nous révéla et bissa deux mélodies presque inconnues, je crois: *D'une prison* et *Paysage*! Enfin le quatuor Battaille, qui connaît le secret de faire de quatre voix une seule, interpréta deux ravissantes pièces de M. Letorey. Mon Dieu! que M. Poincaré avait l'air fatigué!... Mais notre Président a tous les courages. Après avoir entendu les œuvres de MM. Cellier et Bellenot, ne voudra-t-il pas goûter à celles de MM. d'Indy ou de Bréville? Qui sait si les applaudissements octroyés à

MM. Hüe et Masson, n'attireront pas sa curiosité vers MM. Debussy et Dukas, et si Letorey, Jean Deré, J. de Presle, qui représentaient ce soir là notre musique française, ne donneront pas à l'oreille présidentielle, le désir de connaître Ravel, Schmitt, Roussel ou Ducasse ? Car, bien que infiniment obscurs, ces jeunes compositeurs ont fait parler d'eux depuis quelque temps. Notre Président pourrait bien questionner son ami Louis Barthou, grand Protecteur des Amis de la Musique, qui lui apprendrait jusqu'aux noms de leurs œuvres maîtresses.

Mais il vaut mieux ne pas songer à d'aussi graves perspectives, et féliciter M. Thomas, à qui revient l'honneur d'une initiation présidentielle. et d'un rapprochement entre l'Élysée et le Conservatoire.

MAX VIDAL.

Concerts Barrau.

13 décembre. — Ce concert nous permit d'apprécier la souplesse et la variété du talent de M^{me} Litvinne, non moins remarquable dans les mélodies de M. Léo Sachs que dans celles de Richard Wagner. Parmi les premières il convient de signaler "*Heimkehr*" qui est la plus caractéristique. M^{lle} Raymonde Blanc exécuta brillamment les très pittoresques "*Feux follets*" d'I. Philipp, la "*Kermesse carillonnante*" de Widor ; et obtint un grand succès dans le *Carnaval de Schumann*. Quant à l' "*Adagio pathétique*" de M. de St-Quentin, il faut sans doute attribuer à la forme ingrate du Concerto dont il se réclame le peu d'effet de son pathétique que M. Dorson s'employa à dégager pourtant avec talent.

18 décembre. Festival italien. — On pouvait espérer que l'invasion italienne s'arrêterait au théâtre sans gagner les concerts de musique de chambre. La vulgaire emphase du Paillasse de Léoncavallo — rendu à merveille par M. Franceschi — et l'insignifiance de la "*Mort de Marguerite*" de Boïto paraissent encore plus pénibles au piano qu'à l'orchestre. Il faut pourtant mentionner à part dans ce concert les agréables variations de Tarenghi où triomphèrent M^{lles} Fourgeaud et Dufour ; le svelte menuet de Zanella, sauf dans sa seconde partie beaucoup moins bien venue ; ces musiques ont quelque agrément malgré leur couleur pâle et désuète ; enfin et surtout le grand air d'*Aïda* chanté expressivement et musicalement par la belle voix de M^{lle} Olga Karassa.

20 décembre. Festival Brahms. — C'est toujours une joie d'entendre le merveilleux et vibrant artiste qu'est M. Albert Geloso, même pour un auditeur médiocrement enflammé par le "génie" de Brahms. L'exécution du *Quintette en fa mineur* et du *Quatuor en ut mineur* par un tel interprète et ses collaborateurs, parviendrait peut-être à opérer les conversions les plus rebelles. Sept mélodies complétaient le programme. Certaines : "*Comme un parfum suave*", — "*la Violette*", — sont d'une grâce toute schumanienne. La troisième : "*Mon amour est beau*" atteint même presque à la jeunesse et à l'élan caractéristiques du musicien des "*Amours du Poète*". — La "*Sérénade Inutile*" est d'un charme plus tudesque. Leurs mérites inégaux furent mis en lumière de façon parfaite par M^{me} Durand-Texte.

PAUL LADMIRAULT.

Concerts Chaigneau.

La série d'automne des Concerts Chaigneau vient de prendre fin. Et l'intérêt qui s'attache à ces manifestations musicales n'a fait que s'accroître au cours des trois dernières séances. Dans celle du 4 décembre, le Trio Chaigneau joua fort délicatement la *Sonate à Trois* de J.-M. Leclair. La voix émouvante de Mme Paule de Lestang exprima tout le charme épars dans des lieder de différentes époques, dont la *Promenade Matinale* de Charles Bordes, fut surtout goûtée. Enfin des *Préludes* de Claude Debussy, bien exécutés par M. Morse-Rummel remplaçaient le *Trio en si bémol* de Vincent d'Indy primitivement annoncé.

Parmi les artistes justement fêtés aux matinées suivantes, nommons M. Maurice Vieux qui triompha le 11 décembre dans l'admirable 1^{er} *Quatuor* de Gabriel Fauré, et M. Ant. Sistermans, interprète magnifique de *Vier ernste Gesänge* de Brahms. Le *Trio en fa majeur* de Saint-Saëns et la *Suite en ré mineur* pour violon de Corelli complétaient le programme du 18 décembre. Ces deux œuvres valurent au Trio Chaigneau et en particulier à Mme Joachim-Chaigneau un succès aussi vif que légitime.

J. RENARD.

Société moderne d'instruments à vent.

Voici une compagnie restreinte où la courtoisie la plus plaisante règne. C'est une joie de voir avec quelle bonne grâce, loin de vouloir accaparer un pupitre, Fleury laisse sa place à Blanquart, certain d'ailleurs qu'elle lui sera rendue incessamment. Ainsi fait Gaudard pour Leclerc, Guyot pour Cahuzac, Capdevielle pour Entraigue et Flament pour Hermans. M. Pierre de Bréville qui prêtait son concours au concert donné par cette société le 5 décembre, ne sut résister à un tel exemple et après avoir occupé quelque peu le piano invita M^{lle} Selva à l'y remplacer ; il est vrai que l'accompagnement des "variations sur l'air : au clair de..." n'est pas précisément commode, mais pourquoi voir les choses sous ce jour ?

Au demeurant, concert très intéressant. Si l'œuvre de M. Vadon manque un peu d'élan, de sorte qu'on est tenté de répéter le nom de son compositeur, elle n'en est pas moins d'une inspiration facile et plaisante. Et si la notation musicale consacrée par M. de Bréville aux prières quotidiennes catholiques n'a rien d'enfantin elle témoigne cependant d'une sensibilité élégante et d'une recherche très adroite. D'ailleurs le magistral *quintette* de Magnard aux proportions parfaites, le trop court *divertissement* de Roussel et les *chanson et danses* de d'Indy où les trouvailles de timbre abondent, eussent suffi à nous combler de pure joie.

MAURICE BEX.

Société Philharmonique.

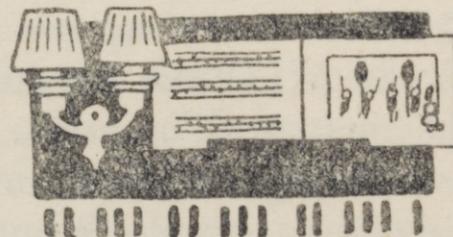
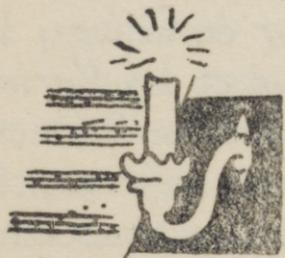
Les soirs où M. Lucien Capet communique aux foules déjà conquises sa compréhension des pages beethovéniennes, il règne sur nos têtes comme le mystère du Sacrifice, à l'heure de l'Élévation. Des fronts se tendent, des yeux se ferment, des regards se perdent dans l'invisible et l'insondable, tandis que, l'archet autoritaire, la barbe sombre, l'œil impénétrable, M. Capet officie. Son attitude devient ésotérique. Infiniment distant de ceux qui l'écoutent, il se confond dans son Dieu. Au moment même qu'il vient incliner sa barbe et ses lunettes sur les applaudissements innombrables, il ne va point jusqu'à ramasser les fleurs que de ferventes mains ont fait choir à ses pieds. M. Capet est un grand prêtre incorruptible et contempteur des gentillesse du monde. Et le monde lui en témoigne une ardente reconnaissance, qui l'acclame et l'ovationne avec toute la spontanéité de l'enthousiasme.

Je m'empresse, d'ailleurs, de l'avouer, le monde a raison. La conscience artistique de M. Capet est trop certaine pour que je l'encense à mon tour de vains éloges. Et l'ensemble homogène, équilibré, unifié, qu'il atteint de concert avec MM. Maurice Hewitt, Henri et Marcel Casadesus, atteste une qualité tout à fait supérieure. On n'attend pas que je parle du VII^e et du XIV^e quatuors exécutés au dernier concert de la Philharmonique. Ce sont là, surtout en ce qui concerne le XIV^e, d'imposants chefs-d'œuvre au sujet de quoi les interprétations individuelles sont capables de variations infinies. Mais ce sont là également de vieilles connaissances sur lesquelles les gloses individuelles, ne pouvant plus prétendre à trop de nouveauté, ne sauraient prétendre non plus à aucun intérêt. Alors, bornons-nous à admirer l'art sévère de M. Capet si justement accommodé à ces austères chefs-d'œuvre.

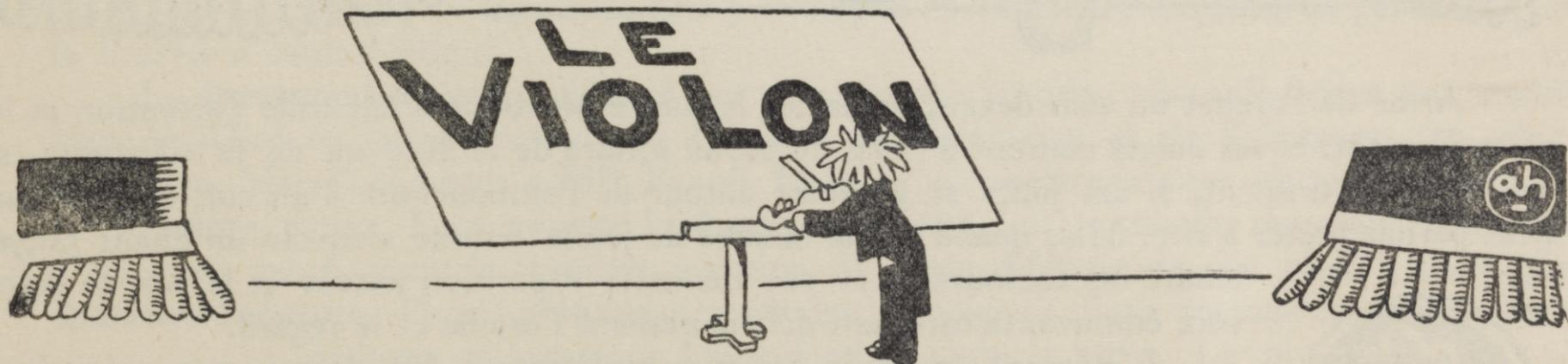
EDOUARD SCHNEIDER.



Il ressemble à un saurien de grande taille. Son appendice caudal plus ou moins développé fait que l'on distingue plusieurs genres de pianos à queue. Une autre espèce est dite oblique, sans doute parce que ses représentants marchent de côté comme les crabes. Extrêmement répandu sur toute la surface du globe, le piano craint également la chaleur et l'humidité. Mais sa voracité est légendaire. Il est surtout friand de copieuses sonates et de lourds concertos, et il engloutit par douzaines les pièces menues en guise de sucreries. L'heure de ses repas attire autour de lui une affluente avide d'entendre claquer ses dents d'ivoire.

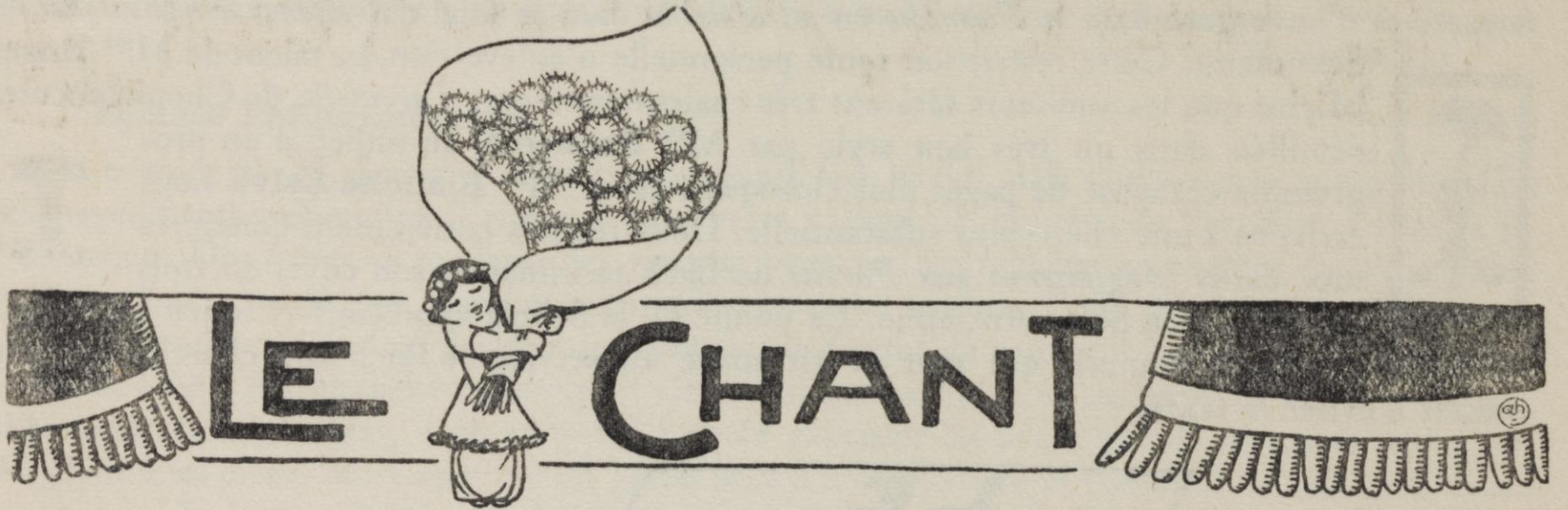


Pendant cette quinzaine, son mets préféré fut le Chopin. M. Péru lui servit d'abord plusieurs *Etudes* et *Nocturnes*, leur communiquant toute l'émotion, l'affection et le respect qu'il a voués à la mémoire de celui qui fut son maître. Le concert donné par M^{me} Roger Miclos sous le patronage de la Société Frédéric Chopin comportait aussi quelques morceaux de choix. Jeu délicat, très nuancé, fait de beaucoup de finesse et de légèreté extrême. Peut-être aurait-on aimé un peu plus de fermeté et d'envergure dans la *Polonaise en mi bémol* et dans le final des *Etudes Symphoniques* de Schumann. Cette restriction toute personnelle n'enlève rien au talent de M^{me} Roger Miclos que les auditeurs fêtèrent très chaleureusement. *Tarentelle*, de Chopin encore, détaillée dans un très bon style par M^{lle} François, au milieu d'un programme composé de pages plus classiques. Avec M^{lle} Blanche Selva nous arrivons à une chère plus substantielle. Deux récitals entièrement consacrés aux *Suites Anglaises* et aux *Partite* de Bach terminaient son cours en trois parties sur la Suite Ancienne. Le public de la Schola apprécia fort le jeu analytique de cette excellente pianiste qui met sa virtuosité au service de Bach sans chercher un seul instant à éviter le texte.



Le roi des instruments à cordes, le violon, vient d'être l'objet d'un attentat perpétré avec une audace et une témérité inouïes. Calme et pacifique il achevait un prestigieux final, lorsque soudain un violoncelle surgit dans la salle. Un second le suivait, puis un troisième. Sans plus attendre, tous trois se ruèrent avec une éloquence d'archets significative vers le violon qui, victime de son splendide isolement, dut pour fuir se frayer un passage à la corde.

Voici de plus amples détails. Un violoniste russe, M. **Bronislas Levenstein** nous con-viait récemment à deux premières auditions de concertos qui lui permirent de déployer une appréciable virtuosité. Bien soutenu par un orchestre que dirigeait M. Lucien Wurmser, il exécuta le charmant *Concerto* de Glazounow d'un archet caressant, et l'insignifiant *Concerto* de Conus et la *Suite en la mineur* de Sinding avec une franchise de rythme bien sonnante. C'est alors que, craignant sans doute une invasion de violons, les violoncelles firent une irruption couronnée de succès. M. **Flor Breviman** ouvrait timidement la marche. Il a un coup d'archet assez expressif que dépare toutefois une mollesse excessive dans les passages qui nécessitent de la fougue, par exemple dans l'allegro con fuoco de la *Sonate* de Boellmann. M^{lle} Jeanne Pelliot remplaçant M^{me} Mellot-Joubert, Schubert en pâtit et surtout sa *Belle Meunière*. Mais M. **Jean Bedetti** s'élançait à son tour dans la mêlée. La *Sonate en la mineur* de Grieg ; la généreuse *Sonate en fa dièze mineur* de Jean Huré ; la *Sonate* n° 10 de Valentini et les *Variations Symphoniques* de Boëllmann furent autant de prétextes à de belles joutes d'armes. M. Bedetti y témoigna d'une grâce non apprêtée unie à une robuste et ardente impétuosité. Enfin M. **Diran Alexanian** avait composé un programme d'un intérêt palpitant, avec accompagnement d'orchestre sous la baguette de M. P. Monteux. Musicalité exquise, pleine et énergique sonorité sont ses qualités dominantes. Elles brillèrent d'un vif éclat dans le *Concerto*, op. 129 de Schumann, dans la *Symphonie* op. 8 de Georges Enesco qui dirigeait lui-même son œuvre, et dans le *Concerto* op. 102 de Brahms où M. Enesco redevenu virtuose aux côtés de M. Alexanian, eut sa large part d'acclamations. Dans l'intervalle, une scène de l'émouvante *Cathédrale* de Jean Huré avait fait applaudir M^{lle} Monjovet et M. Paulet aux voix agréables et apprécier sous la conduite de l'auteur une orchestration frémissante à souhait.



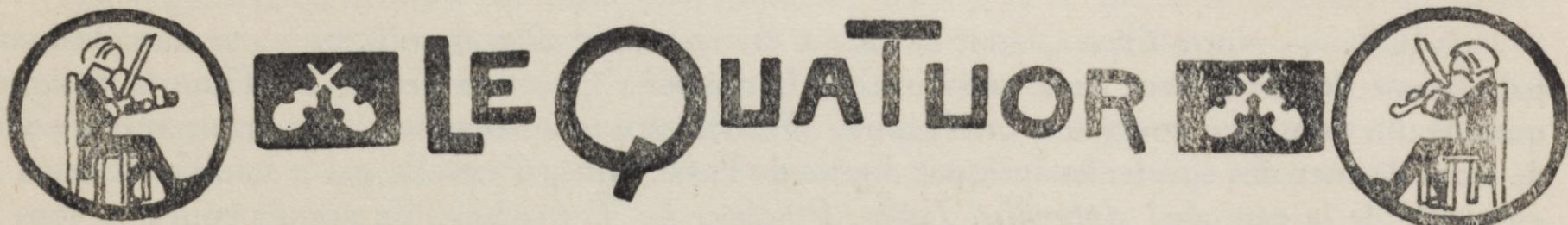
Armé de l'archet ou assis devant le clavier le soliste provoque d'habitude l'attention et le recueillement. Si ses doigts courent le long du tuyau sonore de la flûte ou de la clarinette, si ses lèvres se crispent, si ses joues se gonflent autour de l'embouchure d'un cor, sa mimique peut parfois prêter à rire. Mais quand d'une bouche de jeune femme s'envole un chant large, tendre ou douloureux, la vue de cette apparition nacrée et le son de cette voix émouvante caressent délicieusement l'oreille et le regard.



L'élément masculin ayant complètement fait défaut cette quinzaine, quatre cantatrices seulement défilèrent sous nos yeux. M^{lle} **Minnie Tracey** manifeste sa préférence pour la musique classique. Scarlatti, Hændel, Gluck et Beethoven se coudoient sur son programme. Elle y dépense des qualités de goût et de style mises au service d'un organe souple et chaleureux. Fortement handicapés au contraire, Hændel, Beethoven et Martini ne purent résister aux

attaques des modernes conduits par M^{lle} **Germaine Chevalet**. Des mélodies de Grieg, les *Études Latines* de Raynaldo Hahn et *Chants et Danses de la Mort* de Moussorgski, d'une sensibilité si prenante, furent mises en relief grâce à la surêté d'une technique parfaite, cependant que M^{lle} Marcelle Croué se faisait applaudir dans une *Sonate* de Beethoven et dans diverses pièces de Chabrier et Debussy. Le concert de M^{me} **Magda de Waele** était par contre bien panaché. Il faut regretter que cette excellente artiste ait aussi largement hospitalisé des fragments d'œuvres théâtrales et diverses pages de médiocre valeur.

Mais voici un magnifique récital presque entièrement consacré aux lieder allemands par un talent de tout premier ordre. M^{me} **Elena Gerhardt** possède un mezzo d'un timbre chaud, passionné, pouvant exprimer à merveille toute la gamme des sentiments depuis la douce ou moqueuse gaieté jusqu'à l'intensité d'émotion la plus dramatique. L'ampleur n'en est pas moins remarquable que la tenue du style et la sobriété des moyens employés. M^{me} Elena Gerhardt nuança divinement *La Truite* de Schubert qui fut bissée, et elle atteignit dans *Le Roi des Aulnes* au pathétique le plus puissant. Devant les ovations qui ne voulaient point cesser, elle revint dire *A la Musique* de Schubert. La belle cantatrice ne fut pas moins fêtée dans de nombreux lieder de Beethoven, Schubert, Jensen, Grieg, Richard Strauss et Hugo Wolf. De pareilles séances sont un réconfort et une joie. S'il est vrai que le plus grand nombre des auditeurs accueille avec les mêmes acclamations les interprètes médiocres et les talents les plus purs et les plus hauts, tout de même, tant que chanta M^{me} Elena Gerhardt un frisson passa dans la salle. Et chacun sentit planer au dessus des têtes les ailes étendues de la Beauté.



LE QUATUOR

La variété dans l'unité semble être la devise du **Double Quintette de Paris**. Grâce à son pouvoir protéiforme cette remarquable phalange modifie chaque fois son aspect. Au complet, elle apparaît comme un microcosme de nos grands orchestres. Nettement tranchée en deux, elle est tantôt bois — *Quintettes* de Beethoven et de Lefebvre — souvent cordes — *trio en mi mineur* de Saint-Saëns — et le mélange partiel des deux familles — *Quintette* de Mozart pour clarinette et quatuor — donne également de fort savoureux résultats. Tant de bois réunis suggérèrent à M^{me} Lamber-Willlaume des impressions champêtres qui se traduisirent par les *Six Chansons à Danser* de Bruneau. Elle y triompha en cantatrice experte, en particulier dans la *Bourrée* si caractéristique.

Le **Quatuor Le Feuve**, fidèle à son titre, répudie jusqu'au piano. Il forme un ensemble bien équilibré et son exécution des *Quatuors* de Beethoven et de Schumann fut sobre et expressive. Mais il demanda à M^{lle} Fanny Malnory de mettre la pure clarté de sa voix dans cette ombre dense. Tout comme le **Quatuor Parent**, qui terminait ses séances du Salon d'Automne en donnant la première audition de *Deux Mélodies* de son chef. Tandis que le **Quatuor Lejeune**, d'une intransigeance absolue, témoignait d'un courage digne des plus vifs

éloges en assumant héroïquement toute la tâche. Le programme de ces purs était du reste admirablement composé avec le *Quatuor en ré mineur* de Mozart, au *Minuetto* charmant et finement détaillé, le *Trio en ré majeur* de Beethoven et le *Quatuor en la majeur* de Schumann dont ils traduisirent en artistes toute la pensée délicate et émouvante.



Société internationale de Musique

La section de Paris de la *Société internationale de musique* s'est réunie le jeudi 4 décembre à la Bibliothèque de l'Opéra, sous la présidence de M. Ecorcheville.

La candidature de M. Henri Morin, chef d'orchestre de l'Association des Concerts Symphoniques de Nantes, est admise à l'unanimité.

M. J. G. Prod'homme donne lecture d'une communication sur *Diderot et la Musique*, qui doit paraître prochainement dans le Bulletin international de la Société.

Le Président fait remarquer que Diderot, comme tous ses contemporains, après avoir hésité à porter un jugement sur la musique française, devient partisan enthousiaste de la musique italienne en 1750, puis de la musique allemande quelques années plus tard. Cette évolution se remarque chez tous les hommes éminents de cette génération. En outre, Diderot apprécie surtout dans Rameau le symphoniste et le compositeur de ballets, et fait peu de cas du compositeur de récits. C'est pour ne pas avoir reconnu cette vérité que la critique française, il y a quelques années, a fait échouer à l'Opéra *Hippolyte et Aricie*, en présentant Rameau comme l'homme des situations dramatiques et de la déclamation musicale. Le résultat fut un ennui terrible dont la pièce ne s'est pas relevée, et qui, pendant longtemps encore, pèsera sur la musique ancienne et la musicologie. Une discussion s'engage sur ces différentes idées, et la séance est levée à 6 heures.

Province

NICE. — Notre Opéra, dont la salle a été restaurée avec munificence par une Municipalité amie des arts, vient de se rouvrir sous la nouvelle direction de M. E. Thomas Salignac qui a voulu consacrer toute son intelligence théâtrale à une entreprise plutôt ardue et qui a juré de nous donner des spectacles lyriques dignes de Paris. Nice, n'est-elle pas le boulevard fleuri et ensoleillé de la capitale? *Aphrodite, Julien, Pénélope, La Trétragédie*; de grands concerts sous la direction de MM. Vincent d'Indy, Chevillard, etc.; *Beethoven* de M. Fauchois, la *Faute de l'Abbé Mouret*; voilà pour les œuvres. M^{mes} Litvinne, Marguerite Carré, Chenal, Raveau, Mérentié, MM. Altchewsky, Van Dyck, Jean Périer et bien d'autres; voilà pour les artistes en représentations.

En attendant, *Aïda, Rigoletto, Manon, Le Barbier de Séville, Guillaume Tell, les Contes d'Hoffmann, Lohengrin* ont servi de débuts à la troupe sédentaire parmi laquelle il est un devoir de citer les ténors Gautier, Séveilhac, Saldou, Rocca, les barytons Carbelly, Beroard; les basses Meurisse, Aquistapace, Espirac; les soprani M^{mes} Claessens, Heilbronner, Maryse Hecam, Wiltz, Caux; les mezzo M^{mes} Duvernay et Richardson et le contralto M^{lle} Valombré, qui ont été chaleureusement accueillis comme ils le méritaient.

Au Casino Municipal, suivant la coutume on réserve l'effort musical pour la pleine saison; aussi n'aurions-nous à enregistrer que quelques festivals corrects et peu variés, si trois concerts classiques n'étaient venus satisfaire les dilettantes sevrés depuis trop longtemps de belle musique; les grands classiques, Beethoven et Mozart; des pages consacrées de Wagner; l'école russe: *Caprice Espagnol* de Rimsky-Korsakoff, *Danses du Prince Igor* de Borodine; voilà qui donne le ton. Debussy, Dukas, Ravel, Chausson d'Indy, Strauss, demeurent inconnus.

Pour se consoler nous avons eu, il est vrai, l'inauguration d'un grand orgue Cavaillé-Coll-Mutin dont un écho du dernier supplément S. I. M. relata le succès. L'emploi de cet instrument sacré a quelque peu surpris dans le hall d'un Casino; mais il nous a valu la première audition à Nice de la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns. Et c'est quelque chose.

Au Palais de la Fête par une mesure inattendue les grands Concerts Gervasio n'ont repris que le 15 décembre. Quant aux opérettes : *Grand Mogol*, *Gillette de Narbonne*, *Cloches de Corneville*, *Fille du Tambour Major*, etc., etc., etc., elles font les délices des familles....

En somme, ce n'est encore qu'un prélude à la saison, mais un prélude prometteur !

Louis Darrès.

TOULOUSE. — M. Crocé Spinelli ayant donné sa démission de directeur du Conservatoire, le comité de la Société des Concerts a demandé à MM. Salvayre, Paul Vidal, Leroux, Büsser, Aymé Kunc et Mazellier, tous enfants de Toulouse (à l'exception de M. Leroux qui fit cependant une partie de ses études dans notre ville) de diriger les six grandes auditions annuelles.

Les deux premiers concerts ont eu lieu, l'un sous la direction de M. Salvayre qui, à part deux de ses œuvres : *Air Varié* et *Pavane d'Egmont*, composa un programme entièrement consacré aux classiques, l'autre sous la direction de M. Mazellier qui fit entendre ses *Impressions d'Été* et *Circences*, deux poèmes symphoniques importants de sa composition, le prélude et la mort de *Tristan et Yseult* de Wagner et différentes œuvres de Saint-Saëns, Haendel et Berlioz. A ce dernier concert le pianiste Edouard Garès remporta un succès personnel des plus vifs en interprétant avec un brio plein de fougue et de jeunesse le *concerto en sol mineur* de Saint-Saëns.

Au Capitole, en dehors du répertoire courant, on a joué le *Secret de Suzanne* de Wolf-Ferrari, un acte de musique bouffe très scénique encore inconnu en France, où l'auteur semble chercher sa voie et hésiter entre différents styles. Le même soir, une autre nouveauté : *La Flûte de Pan*, charmant ballet en un acte de M. Pennequin, sut plaire par sa jolie couleur orchestrale. En ce moment on travaille très activement *Graziella* de Jules Mazellier.

G. G.

BESANÇON. — Depuis l'époque, pas très ancienne à vrai dire, où la vie musicale n'existait pas à Besançon en dehors du théâtre — et l'on sait ce que cela veut dire — notre public a fait de réels progrès vers la compréhension des belles œuvres musicales. La Société des Concerts Symphoniques peut revendiquer une bonne part dans le mérite de cette transformation, qui est en partie son œuvre. Aussi ses auditions retrouvent-elles chaque année le même public assidu et attentif, plus vibrant qu'au début. Au premier concert de cette saison, il fit une fête aux excellents artistes du Quatuor Vocal Bataille : l'ensemble parfait de ces quatre belles voix fit merveille, dans un programme très varié allant de Beethoven à Fauré sans oublier les ravissantes Chansons anciennes. L'orchestre fit une excellente rentrée avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz, qui a toujours, le croirait-on, partisans convaincus et détracteurs féroces, puis avec la délicieuse musique que Mozart écrivit pour un ballet, et qu'il intitula les *Petits riens*, enfin avec la puissante *Chevauchée des Walkyries* de Wagner.

Les conférences préparatoires ont toujours la faveur de notre public ; celle-ci fut l'occasion d'un très remarquable début pour M. Henry Najean dont la parole élégante met en valeur une science musicale incontestable. Diverses pièces de Mozart et Wagner figuraient au programme de l'audition.

Sur ce début radieux de la saison, le fâcheux mot "concurrence" est venu retentir désagréablement, bien à tort, en réalité. La Société des Concerts Symphoniques n'a nullement la prétension d'accaparer le monopole des manifestations musicales à Besançon. Loin de lui porter ombrage, la création d'une nouvelle société intitulée "l'Oratorio" ne pouvait qu'être bien accueillie, surtout si, derrière ce beau titre, il y avait quelque chose qui y correspondît.

A cette question, le premier concert de l' "Oratorio" n'a pas donné de réponse, car il fut une de ces séances mitigées dont le programme est tout entier abandonné à la fantaisie de solistes nombreux. Lorsqu'il s'agit de M. J. Bonnet, le talentueux organiste de Saint Eustache, ce programme ne peut être que de premier ordre, et l'exécution de même. Ce fut le cas du reste, et M. Bonnet fut le vrai triomphateur de la soirée, dans des œuvres signées Haendel, Bach, Franck, Debussy. M. Mary, Mlle Philippot et la gracieuse harpiste, Mlle Laskine se partagèrent le reste du programme. Espérons que la nouvelle société saura s'orienter vers le beau domaine de l'Oratorio où elle peut triompher aux côtés de son aînée, la Société des Concerts Symphoniques, toutes deux travaillant au même but avec des moyens différents, dans une bonne et loyale entente. Cela devrait être le vœu de tous les musiciens de notre ville.

E. G.

ANGERS. — Les deux derniers concerts nous ont apporté parmi des œuvres classiques telles que le *Concerto grosso* d'Haendel pour cordes, ou les fragments de *Manfred* de Schumann, plusieurs œuvres modernes. F. Le Borne est venu conduire sa 3^e *symphonie*, œuvre curieuse et touffue dont la marche funèbre a surtout été appréciée par notre public ; ce dernier a eu plus de mal à comprendre le comte du *Chevalier Moine* de Pierre Coindreau et les *Diabes dans l'abbaye* ont paru lui causer quelque frayeur...

En revanche, il a applaudi à la fantaisie prestigieuse du *Capriccio Espagnol* de Rimsky dont les sonorités amusantes ont fait briller nos solistes de l'orchestre.

L'un d'eux, notre violoncelle H. Becker remporta son succès personnel par une belle exécution du *Concerto* de Saint-Saëns. Les deux étoiles de passage furent : au concert du 20 Novembre, Mme Marcella Doria qui interpréta l'adorable suite de lieder de Beethoven *A la bien-aimée absente* puis un air de Bach, du *Défi de Phébus et de Pan* et l'air de *Chérubin des Noces*. Sa voix, dont le médium parut un peu faible dans l'immensité de notre grand Cirque, fit merveille dans les jolies notes cristallines du registre élevé.

Au concert du 1^{er} Décembre, Mlle Blanche Selva nous donna une parfaite exécution de la *Symphonie* de d'Indy sur un chant montagnard, et plana encore dans les hautes régions de l'art avec *Prélude, Aria et Final* de Franck (qui avec *Prélude, Choral et Fugue* forme le fond de ses programmes) et une page de Bach qu'elle joua en surplus.

Le lendemain, à la 1^{re} séance de musique de Chambre, ou notre quatuor (Mrs Juan Frigola, Englebert, Alphonse et Becker) débuta de façon très-heureuse avec un *quatuor* de Schumann et un d'Haydn, elle nous fit entendre la dernière *Sonate* de Beethoven op. III, les *Variations, Interlude et Final* de Dukas sur un thème de Rameau, et une pièce de Bach supplémentaire.

Le caractère de son beau talent est le sentiment religieux. Peut être d'aucuns préféreraient-ils, dans l'interprétation de Beethoven notamment, plus de passion et moins de sérénité. Mais l'humanité n'existe pas pour cet art qui semble officier plutôt que vibrer et devant lequel le piano paraît se transformer en l'autel d'un lointain Idéal.

Nous devons aussi, ce soir avoir un Concert Litvinne, Francis Coye. Hélas ! la fâcheuse grippe en a décidé autrement.

Et maintenant, à Parsifal !

M. B.

Belgique

La première de *Pénélope* au Théâtre de la Monnaie est le gros événement de notre saison musicale, jusqu'à présent. On sait que l'œuvre fut créée à Monte-Carlo, puis jouée avec grand succès à Paris, sur la scène, hélas, défunte, du Théâtre des Champs-Élysées. Le public bruxellois, après les artistes, l'accueille avec une égale faveur. Rarement ouvrage réunit telle unanimité de suffrages admiratifs. Il nous plaît de reproduire ici l'appréciation de Paul Gilson, dans son feuilleton du *Soir* :

“ Jusqu'ici M. Fauré ne s'était pas attaqué au théâtre. Avec *Pénélope*, l'éminent compositeur débute à la scène, et cette œuvre de début n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre.

“ Voici une partition d'une envolée prestigieuse, dont chaque mesure est frappée au coin du goût le plus pur, dont chaque pensée se présente sous une forme des plus neuves sans être excentrique, des plus achevée sans tomber dans le maniérisme. Les ingénieuses combinaisons du chant et de l'orchestre, constamment claires et expressives, charment à la fois les oreilles et le cœur. Elles obtiennent leur impeccable logique musicale par le développement thématique, lequel est tantôt mélodique, tantôt harmonique, toujours d'une écriture parfaite, exquise, qui ravira tous les musiciens. ”

D'autres, nombreux, affirment que *Pénélope* est un chef-d'œuvre. — Quant à nous, sensible à la beauté pure, aux qualités latines, à la noblesse, à la clarté, à l'équilibre, au goût, à la distinction, au charme infiniment subtil de la partition ; ému par sa grandeur simple et hautaine ; épris de son intellectualité raffinée, nous ne pouvons nous défendre d'une réserve instinctive à cette séduction. Nous l'avons dit souvent, l'art du passé ne satisfait plus notre appétit de vie ardente. Les classiques, les symbolistes eux-mêmes, qui ont nourri notre jeunesse nostalgique et rêveuse, le grand accord suspendu, tel un astre, dans la sérénité paisible des harmonies silencieuses, la magie sublimaire des Mallarmé, des Villiers de l'Isle-Adam, toute cette Beauté dont s'exalta notre prière, — désormais, font place à des rythmes, à des élans, à des communions, à des conquêtes autres. Nous réclamons, d'un génie moderne, des formes et des œuvres nôtres. L'isolement d'une vie en la fréquentation exclusive des livres ne nous paraît, — à nous, plus possible. L'hellénisme est une perfection révolue, et cette immobilité, cette fixité de lignes, cette Harmonie égale, qui fait songer à la musique des sphères dont parla Poë, cette raison intérieure dont s'élargit le verbe du maître français ne nous font pas vibrer du frisson que voudraient aussi nos fibres. *Pénélope* est si loin de ce jour. C'est le cri de notre heure, dans sa multiplicité désordonnée, dans son éclatement d'étincelles, dans sa course vertigineuse et son écho d'éternité, que nous captions.

Aussi bien, l'art d'un Debussy, par exemple, nous est plus fraternel dans le sens de l'évolution qu'il indique. L'émotion qu'il exprime n'est pas moins “ immatérielle ” ; sa beauté n'a pas moins d'ailes pour nous porter dans l'infini. Et la volupté en est plus totale, du frémissement éveillé des âmes et des sens.

Cet art n'est encore qu'en indication dans l'*Enfant Prodigue* que la *Monnaie*, au lendemain de *Pénélope*, nous offrait. Adaptée à la scène, — selon une mode que nous réprouvons, d'ailleurs, — la cantate qui valut au subtil compositeur de *Pelléas*, le Prix de Rome en 1884, ne manque ni de fraîcheur ni d'élégance. Des notations, quelques audaces y font pressentir le maître de la nuance. Prémices, aujourd'hui, qui plutôt déçoivent.

Mais résumons les concerts de la quinzaine :

La première séance de la *S. I. M.* (groupe de Bruxelles) consacrée à Wagner, à l'occasion de son centenaire. Notre confrère M. Closson dans une causerie remarquable, analyse l'œuvre colossale du vaste génie, tant au point du fond que de la forme et de l'influence toujours vivace

et durable, (assure l'éminent musicologue), qu'elle exerce. Ce docte et synthétique aperçu commenté par l'audition de fragments des *Maîtres Chanteurs*, la *Prière d'Amfortas* (3^e acte de Parsifal), *Schmerzen*, extrait des 5 poèmes ; *Les deux Grenadiers*, chantés d'une voix puissante et non sans émotion par M. Simon, professeur au Conservatoire de Luxembourg.

— Au *Concert Bach*, bonnes exécutions du *Concerto Brandebourgeois*, de la Cantate *Brich dein Hungrigen dein Brot*, de la *Suite anglaise en la mineur* etc... avec la collaboration des pianistes M. Dumesnil, M^{me} E. Ewings ; de M^{lle} Eva Lessmann, soprano, M^{me} Fischer, Maretsky, alto, M. Nicratsky, basse, sous l'experte direction de M. Zimmer.

Le 3^e *concert classique*, par M. Victor Buesst, le jeune pianiste qui s'était, l'an dernier déjà, signalé à l'attention. Regrettons un programme trop "virtuose". M. Buesst possède un excellent mécanisme ; il sait tirer de l'instrument tous les effets désirables. Son succès fut vif.

La *Salle Nouvelle* séduit nombre d'artistes ; plusieurs "petits concerts" et récitals s'y abritent. Parmi les derniers, la séance de début des *Concerts Anciens*.

"*Les Concerts Anciens*, explique une notice joliment illustrée, — sous la présidence de MM. Paul Gilson et Ch. Van den Borren, sous la direction de M. Louis Baroen, et avec la collaboration de M. Gabriel Minet, pianiste-claveciniste, M^{me} Florival, pianiste, d'un quatuor vocal composé de : M^{mes} C. Cornelis et A. Maas ; L. Fonsny et L. Moyaerts ; MM. R. Thibaut et H. Vanderseypen ; A. Florival et A. Maas — se sont constitués afin de donner des auditions de musique ancienne, vocale et instrumentale, sans toutefois, exclure absolument de leurs programmes, les œuvres modernes que les circonstances les amèneraient à devoir interpréter ; faisant revivre les Palestrina, les Vittoria, les Antonio Lotti, les Lulli, les Couperin, les Rameau, les Roland de Lassus, les Clement Jannequin, les Claude-Le-Jeune et tant d'autres représentants des différentes écoles italienne, française, flamande, etc.

Ils espèrent pouvoir, grâce à l'attrait spécial de leur programme, intéresser le public à ce but éminemment artistique et contribuer, ainsi, à assurer à la musique ancienne la place à laquelle elle a droit."

Cette fois, ce sont des *chansons françaises* du XVI^e siècle, de Jannequin, Costeley, De Lassus, la *Sonata da Camera* de Locatelli, deux pastourelles du 18^e siècle, des chants religieux, de Palestrina, Lotti, Mozart, diverses pages de Lully, J. S. Bach, Pergolèse, Couperin, etc.... enfin, des chansons flamandes, empruntées au recueil de F. Van Duize, des 15^e, 16^e, et 17^e siècles. Le tout, d'une interprétation délicate et choisie, d'une mise au point parfaite.

On nous annonce, d'ici fin de décembre :

Au 15, 1^{er} concert des *Compositeurs belges*, salle de la Grande Harmonie. Au programme : Dubois, Frémolle, Léopold Samuel, Dupuis, Jadin, Duysburgh. Au 15 idem, troisième *concert Populaire*, sous la direction de M. Schnéevoight et avec le concours de J. Thibaud. Au 17, Récital *Friedbergh*, Salle Patria. Le 18, Récital de chant par M^{lle} Fonsny, salle Nouvelle. Le même jour, 12 rue Verwée, concours pour le prix Huberty, à l'École de Musique de St. Josse-ten-Noode, Schaarbeek, sous la direction de M. F. Rasse. Le 21, 1^{er} Concert du Conservatoire et à Liège, première de la *Hiercheuse*, drame lyrique de M. de Béhault. Le 30, récital, à la Grande Harmonie, du violoniste V. Rauter.

R. L.

Étranger

LE VÉRITABLE GRAAL ET SA LÉGENDE

Il y a en Espagne une question du Saint-Graal. Cette question passionne les dénicheurs de documents installés de l'autre côté des Pyrénées. Elle se résume ainsi : le Graal est-il le vase qui servit, lors de la Cène, à Jésus pour consacrer au salut des hommes le vin du sacrifice ? ou bien le Graal est-il le bassin dans lequel Joseph d'Armathie recueillit le sang qui coula du flanc du Sauveur, lors du coup de lance du centurion ?

Les partisans du vase jettent des regards de désir aux partisans du bassin : les premiers se sentent plus forts de ce que leur relique existe à Valence et les seconds plus convaincus de ce qu'elle a disparu dans le cours des siècles.

Wagner a adopté la légende du Graal-vase en écrivant son Parsifal : il est donc intéressant au moment où le héros chaste pénètre sur le plateau du Palais-Garnier de publier la photographie rare et inédite de ce précieux bijou tel qu'il est offert à l'adoration des fidèles catholiques espagnols.

C'est un gobelet de forme hémisphérique et de la grosseur d'une demi-orange ; il est creusé dans une cornaline, sorte d'agate qui a la propriété de changer de couleur selon la façon dont la lumière la traverse : il est donc tantôt d'un rouge obscur, tantôt du pourpre le plus violent, tantôt vert foncé. Ce détail n'est pas sans influencer sur le rôle que le poète dramatique peut faire jouer à ce divin accessoire. Les anses et le pied en or ciselé agrémentés de vingt-huit grosses perles, de rubis et d'émeraudes datent vraisemblablement du 13^{me} siècle.

Le Saint-Graal est très populaire à Valence : sa fête se célèbre le 14 septembre. Ce jour-là il est promené processionnellement à travers les rues de la ville : de jeunes paysans, comme les angelots de nos Fêtes-Dieu provinciales, jettent sur le pavé devant le vase sacré des myrtes, des fleurs d'oranges, des roses, des herbes aromatiques et les piétinent en cadence, tout en chantant des airs d'une couleur triste et habilement cadencés.

Comment le Graal se rendit-il de Palestine en Espagne ? De la façon la plus simplement naïve et la plus vraisemblable. Après l'Assomption de la Vierge, l'apôtre Pierre le porta à Rome et le confia à ses successeurs. L'un de ceux-ci, Sixte II, craignant la persécution confia à son trésorier Laurent le soin de mettre en sûreté le plus précieux des souvenirs de Christ. Comme Laurent était d'Espagne, il s'en fut chez ses compatriotes au monastère de la Peña. Ainsi donc la coupe mystérieuse qui semble bouillonner d'un feu invisible et d'où coula il y a près de 2.000 ans le vin qui devait transformer l'âme du vieux monde, reparait et consacre l'achèvement de la religion musicale dont Parsifal est l'ultime commandement.

R.

UN INSTITUT MUSICOLOGIQUE A L'UNIVERSITÉ DE VIENNE

Il y a 20 ans déjà, que se fondait en Autriche, grâce à l'initiative du vaillant Professeur Guido Adler, une Société de savants et d'amateurs, destinée à faire revivre les gloires musicales de l'école viennoise. Dès 1888, le Ministère de l'Instruction Publique d'Autriche, avait été saisi d'un projet de ce genre, mais l'idée n'était pas mûre. En 1889, on se mit toutefois à l'ouvrage en allant à la découverte de toutes les richesses musicales enfouies dans les châteaux et les couvents de l'Empire Austro-Hongrois, et le résultat de cette activité fut la publication — habile et engageante — des œuvres musicales de trois grands Empereurs d'Autriche. Sur ces entrefaites, le Ministère fit l'acquisition de 6 volumes manuscrits de

Triente qui produisirent sensation, en nous révélant tout à coup un répertoire musical de la première moitié du XV^e siècle.

Le 3 Octobre 1893, était constituée la Société des Denkmaeler Autrichiens, avec un Comité composé de Adler, Artaria, Brahms, Hanslick, von Hartel, von Herman, Muhlbacher, Hans Richter, von Weckbecker.

Peu à peu le cadre s'agrandit à mesure que le nombre des ouvrages publiés s'augmentait. Les élèves et disciples affluèrent, et l'Institut fut créé, donnant un véritable enseignement musicologique, et donnant l'exemple d'un mouvement que l'Allemagne imita depuis. Aujourd'hui, cet Institut se transporte officiellement dans les bâtiments de l'Université, et célèbre son vingtième anniversaire. La place qui lui est réservée comprend une salle de conférence, deux grandes salles de travail et bibliothèque, un cabinet pour le Professeur et un autre pour le bibliothécaire ; deux clavecins de Paul de Witt permettent de donner des concerts historiques. Le Professeur Adler qui a su diriger avec autorité les Denkmaeler et maintenir l'équilibre entre la publication d'œuvres anciennes de différents caractères, ne s'intéresse pas qu'à l'art rétrospectif, on le vit souvent assistant avec tous les élèves de l'Institut, aux répétitions des symphonies de Mahler, et aujourd'hui encore, ces jeunes gens, musicologues de l'avenir, sont élèves en même temps de Schönberg et de Schreker. L'Institut est d'ailleurs en relations étroites avec la Section Viennoise de la Société Internationale de Musique.

Les 20 ans de l'Institut Musicologique ont été célébrés par un très beau Concert de musique ancienne.

LETTRE DE MUNICH

La Bavière a récupéré un roi ; " mais nous le payons ", disent les demoiselles de magasin avec un petit air suffisant, pour avoir lu dans les journaux que le traitement annuel de Sa Majesté revenait à un mark par tête d'habitant du pays. Eh bien, ces demoiselles se trompent ; c'est encore le roi qui les paie, elles et beaucoup de leurs pareilles.

Quel rapport cela a-t-il avec la musique ? — Nous y voici. L'augmentation de la liste civile qui, par une rencontre maladroite, a quelque peu terni l'éclat des fêtes du couronnement, ne va pas au roi : elle sert avant tout à élever les gages et à assurer les retraites des employés de la Cour. Un seul chiffre dira les frais qui incombent de ce fait au budget royal : en 1835, la musique lui coûtait environ 35.000 marks ; aujourd'hui, elle lui en prend plus de 400.000. Cette musique, c'est l'orchestre de la cour, c'est l'opéra, c'est-à-dire les Festspiel Mozart et Wagner, sans lesquels Munich n'aurait jamais attiré le flot d'étrangers richissimes, anglo-américains et russes, qui font pour une bonne part sa prospérité et ont contribué en tous cas à son prodigieux développement économique. Et la meilleure preuve en est la façon dont le Parlement a reçu le président du Conseil qui, sous prétexte d'économies, voulait s'engager à obtenir du roi une réduction des frais de musique et de théâtre. On lui a montré qu'il venait de perdre une belle occasion de se taire. Sans leur famille royale, il n'y a pas à le cacher, les Munichois n'auraient pas tant à se vanter de leur Kunststadt. Ils n'y vont pas beaucoup du leur, et s'il s'agit de mettre vraiment la main à la poche pour en soutenir le prestige, oh ! alors, il n'y a plus personne du tout ; Munich pourrait quant à eux, rester indéfiniment une petite ville de province ou la capitale... de la bière.

Cet été, il a fallu songer sérieusement à assurer l'existence du Konzertverein, la seule société de concerts symphoniques qui existe en dehors de l'orchestre royal ; et elle n'est pas de trop, puisque cet orchestre, occupé tous les deux jours à l'Opéra, ne peut donner que dix

concerts par an. Eh bien, la ville a failli refuser un subside de 70.000 marks qui suffisait à équilibrer les comptes de la Société. Il faut dire qu'avec la salle dont celle-ci dispose, quand elle serait comble à chaque concert, il n'est pas seulement possible de couvrir les frais de la soirée : tant qu'elle n'aura pas un local qui contienne le double de personnes, elle devra recourir à la générosité de quelques protecteurs. Ce qui fait par exemple la gloire de Munich, c'est que ces gros financiers désintéressés, brasseurs ou boulangers retirés, alignent leurs dizaines de billets de mille comme ils faisaient jadis de bocks ou de kaisersemmel ; mais le public prétendu musical, — ce public qui s'empile aux Variétés et aux Cinémas (où l'on en fait de la musique !...) il faut voir et pour lequel dans les moindres brasseries fonctionne un petit orchestre de joueurs montagnards, — ce public n'est pas capable de fournir 50.000 personnes (Munich a passé 600.000 âmes) qui donnent deux marks par an, ou seulement 10.000 qui en donnent dix, pour l'entretien normal et régulier de l'unique institut musical de la ville. Si le Bourgmestre en personne se mettait à quêter, on calcule qu'il recueillerait à peu près 800 adhésions. Et pourtant, ce serait méjuger de la population munichoise, que de la croire insensible à la belle musique ; il faudrait seulement faire pour elle un peu de ce que l'on fait en grand pour les nobles étrangers. En accordant à tout souscripteur, fût-ce de deux marks par an, le droit d'entrer au concert sur simple présentation de sa quittance, je serais bien étonné que les fonds ne pleuvent pas. On verrait sans doute, même aux lundis d'abonnement, plus d'ouvriers, de petits négociants que de belles mondaines ; mais le pire mal serait qu'il faudrait peut-être se hâter d'agrandir la salle ; la société aura la vie sauve sans grever le budget municipal déjà lourd et l'orchestre ses rentes garanties.

Sans doute faudrait-il exiger des kapellmeister et même des musiciens de l'orchestre qu'ils méritassent (parlons bien !) cet intérêt et ces sacrifices. Il n'y a pas d'instrument plus sensible qu'un orchestre ; si fatigué qu'il soit par les besognes les moins relevées, il suffit d'un chef qui le réveille pour le faire changer d'allure et de son. Mais combien y a-t-il de chefs d'orchestre qui parlent "art" à leurs musiciens?... Combien y a-t-il de virtuoses pour qui le sens d'une œuvre prime la petite parade personnelle ?

Munich a cependant la chance d'en compter quelques-uns. Le premier c'est notre "Generalmusikdirektor", le "Herr General" comme on l'appelle à l'orchestre, M. Bruno Walter, arraché non sans peine à Vienne pour prendre la succession de Mottl. Quels qu'aient été la popularité et les mérites de Félix Mottl, il a bien fallu convenir qu'il avait fini par tout laisser aller à la débandade. Il ne travaillait plus et ne faisait plus travailler ; on ne parlait que de ses "géniales improvisations". Bruno Walter a ramené une ère de travail assidu et précis ; aucune mesure d'une œuvre qu'il dirige n'est par lui laissée à l'aventure ; l'œuvre elle-même est d'abord commentée, en quelques mots simples et évocateurs, de poète ; puis les répétitions durent jusqu'à ce que ses intentions soient réalisées ; et il faut de la patience pour obtenir d'une bande bavaroise plus que de la netteté. Le calme et la patience de M. Walter ne se démentent jamais. Il se donne tout à l'œuvre. On l'a vu tout récemment avec le tableau lyrique en un acte, la *Sulamith* de M. Paul de Klenan, une nouveauté qui vient d'être montée avec grands soins et de remporter un beau succès à l'Opéra. Les hymnes enflammées de Schir Haschirim ne semblaient pas éminemment scéniques ; cependant le jeune compositeur Danois, d'abord symphoniste à la Bruckner et aujourd'hui Debussyste convaincu, les a enveloppées de cantiques, de chœurs, de duos suffisamment dramatisés, d'un coloris, parfois oriental, plus puissant que Debussy ne le cherche, qui ont produit le meilleur effet. On a vu surtout Bruno Walter donner, avec piété, la III^e Symphonie de Gustave Mahler, une autre *Pastorale* où il y a aussi plus d'"*Empfindung*" que de "*Malerei*", car malgré son programme et ses proportions très particulières, on peut dire qu'il n'y a pas une note qui n'en soit musicalement pensée

et humainement sentie : à un immense premier mouvement où s'élaborent les poussées d'une nature en gésine, répondent cinq parties plus gracieuses, plus spirituelles, plus poignantes les unes que les autres jusqu'à l'adagio final, passionné et intime, d'une ampleur à la Bach, Friedeman de préférence.

A la Tonhalle, M. Ferd. Lœwe a fait entendre le *Prélude* dernier-né de Richard Strauss, d'une clangorante solennité ; une charmante *Sérénade* de Walter Braunfels, musique précieuse d'un amoureux de son art ; et dans un concerto de piano, nous eûmes le plaisir d'applaudir les grâces exquisés de M^{me} Landowska s'efforçant de nous évoquer un Mozart de l'épinette. Il est regrettable que le départ d'un dernier train du soir, sans doute, entraîne M. Lœwe qui doit regagner Vienne, à dévider les numéros de la fin de ses programmes, quels qu'ils soient, à une allure d'express, alors que le reste pêche d'ordinaire par une placidité un peu trop langoureuse. — M. Paul Prill, aux Concerts de symphonie populaires, se donne la peine de varier le répertoire et d'apporter, d'œuvres parfois injustement délaissées, une interprétation étudiée. — Les amateurs de musique de chambre ont tout spécialement fêté le quatuor Capet qui commençait un cycle Beethoven.

Parmi les solistes, que je me garderais d'énumérer, je veux cependant mettre hors-pair M. Gottf. Galston, un pianiste, quoique anglais ou américain, d'une intelligence et d'un goût parfaits ; et M. Ossip Gabrilowitsch, une nature sensible, toute en nuances, chez qui la délicatesse n'exclut pas la force, ce qu'il avait bien prouvé l'année dernière avec sa magistrale performance de l'*Histoire du Concerto*, en reconnaissance de laquelle certainement son premier récital de la saison a fait salle comble.

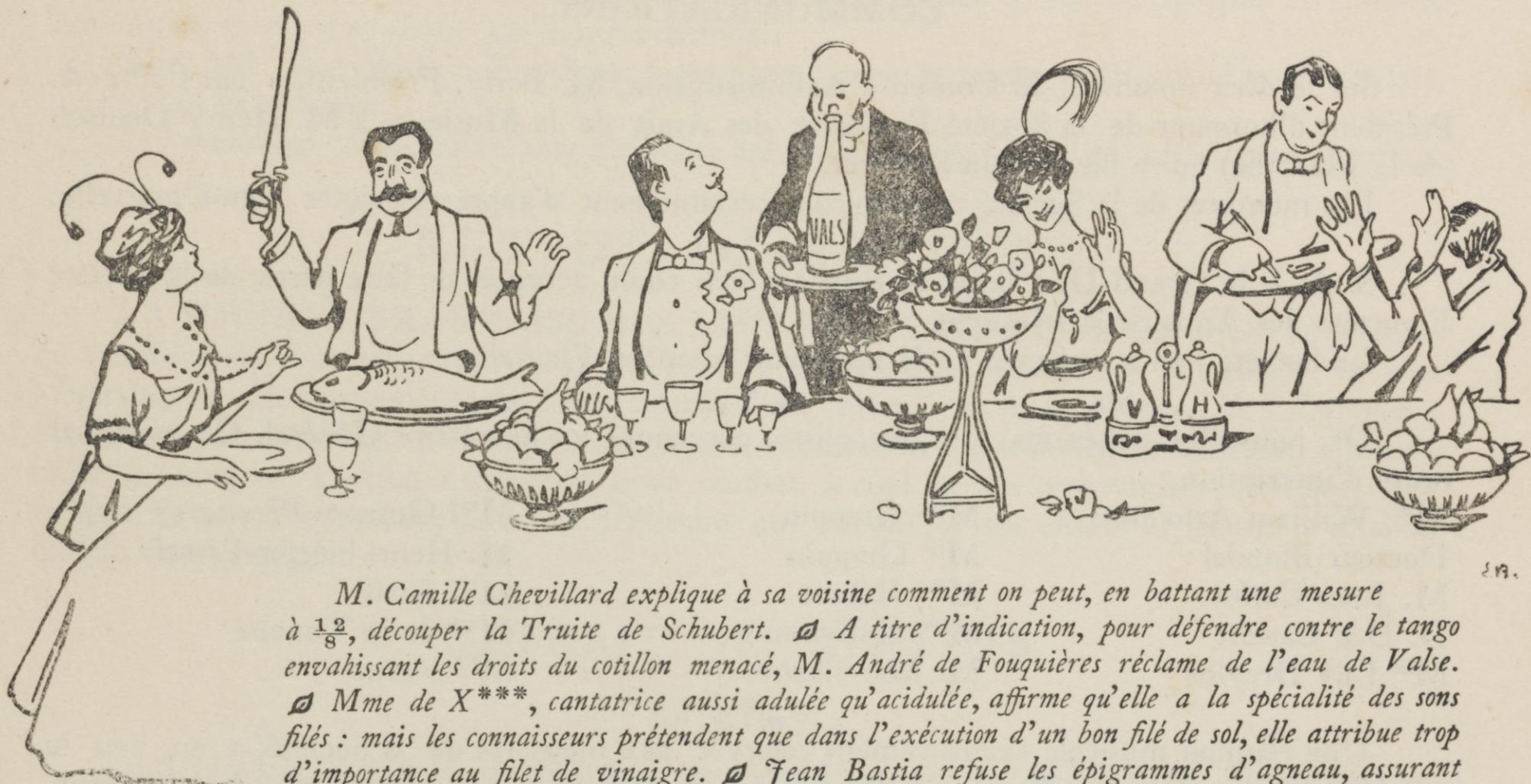
Sous prétexte de production musicale et portées par une brillante réclame, les sœurs Wiesenthal, de Vienne, promènent des soirées de danses. Passe pour leur cake-walk d'après Debussy ; mais, si jamais elles se présentent à Paris avec quelque chose comme leur valse de Faust, elles feront bien de n'affronter qu'un public de Variétés.

Marcel Montandon.



Les faits du Mois

L'effet du mois le plus réussi fut évidemment le Diner d'S. I. M. Voici, pour l'édification de ceux de nos lecteurs qui ne purent y assister, quelques propos recueillis au hasard des tables :



M. Camille Chevillard explique à sa voisine comment on peut, en battant une mesure à $\frac{12}{8}$, découper la Truite de Schubert. ▣ A titre d'indication, pour défendre contre le tango envahissant les droits du cotillon menacé, M. André de Fouquières réclame de l'eau de Valse. ▣ Mme de X***, cantatrice aussi adulée qu'acidulée, affirme qu'elle a la spécialité des sons filés : mais les connaisseurs prétendent que dans l'exécution d'un bon filé de sol, elle attribue trop d'importance au filet de vinaigre. ▣ Jean Bastia refuse les épigrammes d'agneau, assurant que les siennes sont infiniment meilleures...



...M^{me} Jane Mortier et M. Ricardo Viñes ont découvert dans Schumann une recette de "novette aux pointes d'arpèges" savoureuse, disent-ils, à s'en lécher les doigts. ▣ Le jeune compositeur Y*** se flatte d'avoir inventé un système de clefs qui lui permet, à l'heure des hors-d'œuvre, de moduler au thon le plus éloigné. ▣ Le général Z*** confie à M. Jacques Rouché qu'il a mangé du rat pendant le siège et qu'il ne serait pas fâché d'aller faire un tour au foyer de la danse de l'Opéra pour voir si ceux qui y trottinent ne sont pas plus tendres. ▣ Et tous les musiciens se félicitent de la bonne fortune qui leur permet d'assister à un intéressant spectacle : l'attaque du "Moulin" par M. Alfred Bruneau.

SWIFT

(Croquis d'Emmanuel Barcet)

Société Française des Amis de la Musique

COMMUNICATIONS

Sur le désir unanime du Conseil d'Administration, M. Berly, Président, a fait l'offre de Président d'honneur de la Société Française des Amis de la Musique à M. Henry Deutsch (de la Meurthe) qui a bien voulu accepter.

Les membres de la Société se réjouiront certainement d'apprendre cette bonne nouvelle.

S. A. I. le Grand Duc Boris de Russie a bien voulu accepter de faire partie de la Société Française des Amis de la Musique.

La Société l'en a remercié en le nommant membre d'honneur.

De nouvelles adhésions sont, en outre, parvenues au Secrétaire Général. Ce sont, par ordre d'inscription :

M^{me} William Arfoidson

Docteur Blondel

M. Jules Carlet

D. Dée Carlott

M^{lle} Lily Dreyfus

M^{me} Grappin

M^{lle} Grappin

M^{me} Hébert

M^{me} Helbronner

M. Marcilhacy

M^{me} Gustave Péreire

M. Henri Siégler-Pascal

M^{me} Sinat

M^{me} de la Touche

M^{lle} Varin

Une réunion musicale exclusivement réservée aux membres de la Société, a eu lieu le samedi 29 novembre, à 4 heures de l'après-midi, dans la salle des fêtes de l'hôtel Majestic, avenue Kléber.

M. Pierre Vrignault, homme de lettres, a fait au début de la séance une conférence très documentée et très intéressante sur les origines de l'Opéra-Comique. Le conférencier s'est attaché à montrer l'évolution de la comédie musicale à partir du Théâtre de la Foire jusqu'à nos jours, en passant par le Vaudeville et la Comédie italienne. Le fond et la forme de cette causerie, grâce au rare talent d'improvisation de M. Pierre Vrignault, ont été hautement appréciés par une assistance nombreuse.

Au cours de cette réunion on a eu la grande joie d'applaudir, dans les airs du Théâtre de la Foire, les morceaux de la Comédie italienne et le répertoire de l'Opéra-Comique proprement dit, M^{me} Vallin-Pardo et M. Francell, de l'Opéra-Comique, ainsi que M. Alphée Mathieu, qui ont été longuement acclamés.

C'est M. Louis Masson qui a tenu, avec un art consommé, la partie de piano.

La Société, à la suite du vote unanime du Conseil d'Administration, a accordé son patronage à la Société musicale qui vient de se fonder à Tours, sur l'initiative de M^{lle} Perny, sous le nom de Société Tourangelle des Amis de la Musique, et dont la Présidente est M^{me} la Comtesse Paul de Pourtalès.

La Commission appelée à décerner le prix de Musique à une Compagnie de quatuor à cordes, pour l'année 1913, se réunira dans le courant de janvier pour examiner les titres des candidats.

* * *

Une réunion privée, réservée aux membres de la Société, aura lieu le mercredi 7 janvier, à 3 heures de l'après-midi, au Théâtre des Arts, pour entendre une causerie de M. René Lyr sur l'œuvre du compositeur belge, Eugène-Samuel Holeman. Cette causerie sera suivie d'une représentation exceptionnelle de la "Jeune Fille à la Fenêtre", prose lyrique de Camille Lemonnier, mise en musique par Eugène Samuel.

C'est M^{me} Jane Bathori-Engel qui interprétera, avec le talent et l'autorité que l'on sait, le principal personnage.

Les membres de la Société ont d'ailleurs été prévenus par lettre de cette manifestation.

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'Étranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation musicale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre Sociale, Philanthropique 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).

*Toutes les communications doivent être adressées au SECRÉTAIRE GENERAL de la Société,
Rue La Boétie, 29.*



ÇA ET LA

Échos

Dernier écho de l'Affaire Rust.

Nous avons reçu de notre Collaborateur, M. Vincent d'Indy, cette lettre que nous nous empressons d'insérer :

Cher Monsieur,

Je compte sur votre courtoisie pour accueillir dans la Revue une rectification nécessaire à propos de l'encombrante affaire Rust. Dans une note d'une touchante naïveté M. le D^r Neufeldt, incapable de répondre à mes arguments sur sa complète méconnaissance de la musique de F. W. Rust, s'en tire par une pirouette en invoquant une question de date, alors qu'il sait parfaitement qu'au mois de septembre, comme au mois de Juillet et même au mois d'avril dernier, je connaissais tous les documents qu'il cite dans son copieux article aussi bien, sinon mieux que lui-même. Je tiens à affirmer que ni la note ni l'article susdits ne peuvent mettre fin au débat, lequel ne portait que sur deux points : 1^o : *oui ou non*, la musique de F. W. Rust, dans sa forme originale, ou "tripatouillée *more germanico*", est et reste-t-elle de la belle musique ? Présente-t-elle, débarrassée de l'habit *moderne style*, façon Bulow-Tausig, dont l'avait affublée le docteur Wilhelm, un intérêt incomparablement supérieur à celui qu'offrent la plupart des productions de son époque ? 2^o : *oui ou non*, le docteur Neufeldt ne s'est-il pas lourdement trompé, lorsque, signalant les "tripatouillages", il a crié à la catastrophe, alors qu'il fallait proclamer une libération ? N'a-t-il pas fait preuve d'une inconcevable légèreté de jugement en s'attachant seulement, dans ses articles, à la *surface* de la question sans chercher jamais à l'examiner *au fond* ? Voilà tout le débat. Et il ne sera permis d'en prononcer la clôture que lorsque les musiciens français seront mis à même de juger les belles œuvres de Rust *sur les documents originaux* et de se rendre compte que le maître de Dessau fut un véritable *précurseur*, non pas seulement de Beethoven, mais encore de Weber et de Schubert.

Veillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

VINCENT D'INDY.



La recherche de la paternité.

Nous recevons la lettre suivante :

Mon Cher Directeur et Ami,

Je viens de lire dans le Figaro du 14 Décembre 1913 une lettre très intéressante sur la danse signée Valentine de Saint Point.

Cette lettre contient une véritable profession de foi et qui m'intéresse d'autant plus que les théories y contenues sont absolument pareilles à celles que j'ai exprimées l'an dernier dans mon livre sur "*la danse comme moyen d'expression musicale*" et dont j'ai envoyé un exemplaire, sous pli recommandé, à Madame de Saint Point, le 23 Juillet 1912.

Cette dame ne pouvait donc me rendre un plus éclatant hommage qu'en adoptant pour "siennes" mes théories et idées sur la danse, théories qu'elle a pu analyser et lire dans mon petit livre et plus particulièrement exposées dans les pages 36 et 37 de mon opuscule.

J'ignorais (jusqu'aujourd'hui) d'avoir eu en Madame de Saint Point une si dévouée prosélyte et une aussi habile collaboratrice mais pour éviter que d'autres personnes puissent elles aussi ignorer cet avantage auquel j'étais loin de m'attendre, je tiens à remercier ici même et par la voix de votre estimé journal Madame de Saint Point de l'actualité qu'elle a bien voulu donner à mon modeste ouvrage paru l'an dernier.

Recevez, mon cher Directeur et ami, l'assurance de ma très haute considération.

PAOLO LITTA

compositeur de musique
Directeur de la "Libera Estetica" de Florence

Nous avons communiqué cette lettre à Madame Valentine de Saint-Point qui nous a fait tenir la réponse que voici :

Cher Monsieur,

Monsieur Paola Litta ne s'est certainement pas donné la peine de lire attentivement ma lettre parue au *Figaro* le dimanche 14 décembre et annonçant ma *Métachorie*. Aussi succincte qu'elle soit, au sujet de ma théorie, elle marque pourtant l'abîme qui nous sépare M. Paolo Litta et moi. Mais se proclamer précurseur et Maître est si facile : je comprends que M. Paolo Litta se soit laissé tenter.

Il dit m'avoir expédié sa " Déesse Nue " à la date du 23 juillet 1912. Voilà un esprit administratif qui lui vaut toute mon admiration, car il me fait totalement défaut. Aussi ne me souviens-je pas de son envoi. C'est l'exemplaire que vous voulûtes bien me prêter vous-même, avant-hier, qui m'a révélé cette déesse peu vêtue. Cela est d'ailleurs sans importance puisqu'il n'y a aucun rapport entre nos deux conceptions de la danse.

M. P. Litta comprend : " la danse comme moyen ésotérique d'expression musicale. " Dans ma *Métachorie* musique et danse sont égales et dépendent toutes deux uniquement et pareillement de l'Idée, c'est-à-dire de l'idée évoquée dans le poème ou la drame. Et ma lettre au *Figaro* dit :

Ma *métachorie* apporte les danses idéistes, la danse qui n'est pas seulement le rythme plastique sensuellement humain de la musique, mais la danse créée, dirigée cérébralement, la danse qui exprime une idée, arrêtée dans des lignes strictes comme la musique l'est dans le nombre du contrepoint.

Au lieu de dépendre exclusivement de la musique, la *métachorie* n'en est plus l'esclave mais l'égale, toutes deux dépendant de l'idée et soumises à une architecture stricte : celle de la ligne géométrique, celle du nombre.

M. P. Litta considère " la danse comme expression de la musique. " Comme on l'a vu, j'interprète un poème et non de la musique, et la musique est inspirée par le même poème et non " pensée chorégraphiquement " comme le voudrait M. P. Litta. Il m'envoie sa musique dans l'espoir, m'écrit-il, que je pourrai l'exécuter un jour. Sa musique n'a pour moi, métachorente, aucune signification chorégraphique parce qu'elle n'est pas inspirée par l'idée abstraite, par mon idée.

M. P. Litta veut que " le musicien crée l'œuvre toute entière et l'offre vivante à l'interprète déesse, qui la danserait ensuite " Le rôle de déesse ne me convient nullement. Je rends donc à M. P. Litta sa partition.

J'ajoute que sa volonté de remonter aux sources de la danse m'est antipathique : la *métachorie* est d'esprit moderne. Il veut " le musicien créateur de mouvements de l'âme " : la *métachorie* est de direction intellectuelle et non sentimentale.

De plus j'enferme l'idée synthétique du poème à interpréter dans une figure géométrique qui est à ma danse ce que le contre-point est à la musique. M. P. Litta ne nous montre nulle part avoir même rêvé cela.

Les souhaits imprécis de M. P. Litta et ma théorie matériellement réalisée sont donc totalement différents. Les détails d'exécution ne le sont pas moins. Alors qu'il prêche la nudité, qu'il s'extasie sur " les seins nus restitués à la " Déesse ", devant le " temple mouvant " et l'exhibition " entre les colonnes... de la porte qui conduit au tabernacle... " je dis que toutes les parties du corps où la chair a la prépondérance sur le muscle doivent être voilées. Il escompte la mimique pathétique du visage ; on sait que je dédaigne ces moyens faciles d'émotion sentimentale. Quant aux décors bibliques de M. P. Litta, n'en parlons pas. Réfuter des arguments aussi vagues n'a de l'intérêt pour personne. Je l'ai fait cette fois pour ne pas laisser s'accréditer, dès l'apparition de la *métachorie*, la légende de M. Paolo Litta, précurseur. Je ne recommencerai pas.

Je ne suis guère étonnée de ses revendications. Toutes les fois qu'une réalisation nouvelle s'affirme, il se trouve plusieurs personnes pour en réclamer la priorité du rêve. Cela sert toujours.

VALENTINE DE SAINT-POINT.



Acré!... v'là les mœurs !

Une intéressante entreprise d'épuration musicale s'organise en vue de débarrasser les églises de Paris des immondices que la paresse ou le mauvais goût des organistes laissaient s'accumuler dans les tribunes. La critique musicale va, pour la première fois, pénétrer dans ces poussiéreux réduits et y procéder à un nettoyage par le vide. Dissimulés derrière un pilier et munis d'un phonographe enregistreur ou d'un agile stylo, des musiciens résolus à rendre aux offices catholiques toute leur pureté — attention ! les purs ont des oreilles ! — happeront au vol les beaux offertoires chaloupés ou les brillantes sorties-tango qui font fureur dans certaines paroisses et que

le roi David lui-même, patron des clodoches, n'aurait osé danser que devant l'Arche de Noé. Ces constats dressés permettront de traduire devant le tribunal de l'opinion toute une bande redoutable de malfaiteurs qui se croyaient assurés de l'impunité.

Organistes, en garde !... Un œil noir vous regarde !...



La crise auriculaire.

C'était fatal ! Il y a maintenant à Paris beaucoup plus d'exécutants que d'auditeurs. Non seulement on ne trouve plus personne pour payer sa place au concert mais l'invitation gratuite, elle même, a fait son temps et ne trouve plus d'amateurs. On a souvent prédit qu'un jour viendrait où il faudrait payer les mélomanes pour les décider à s'exposer à l'ennui d'un récital : ce jour de gloire est arrivé. Un chanteur pratique promet, par voie d'affiches, une prime aux citoyens de bonne volonté qui accepteront de venir l'entendre. C'est parfait et voilà dans quelle voie doivent s'engager les organisateurs. Il faut que le coupon d'invitation nous donne droit désormais à un confortable souper après la cérémonie et que le numéro de notre fauteuil participe aux chances d'une tombola où nous pourrions gagner le piano à queue ou le stradivarius des virtuoses que nous aurons subis... ou la jolie cantatrice que nous aurons admirée. Alors, peut-être consentirons nous à prêter l'oreille... sans nous la faire tirer.

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

Par suite d'une entente spéciale avec la direction de l'Art Décoratif, la belle revue que connaissent tous ceux qui s'intéressent à l'art ancien et à la vie artistique moderne, nous avons le plaisir d'offrir à nos lecteurs les avantages d'un abonnement combiné¹ les faisant bénéficier d'une importante réduction sur les prix de nos deux publications. Les rapports qui unissent si étroitement la musique et les arts plastiques dans l'évolution intellectuelle contemporaine rendaient ce rapprochement particulièrement souhaitable et nous sommes certains que les musiciens prendront le plus vif intérêt à suivre le développement d'une activité créatrice dont les progrès sont si intimement liés à ceux de leur art. S. I. M. saisit avec plaisir l'occasion d'affirmer ainsi la sympathie que lui inspire l'œuvre si courageusement entreprise et si brillamment défendue par l'Art Décoratif dont l'autorité dans les milieux artistiques est aujourd'hui solidement établie et qui est actuellement une des plus belles publications d'art de notre temps.

* * *

Le diner d'S. I. M.

Nos confrères de la presse quotidienne ont relaté le succès de notre diner du 16 Décembre. Comme d'ordinaire, on vit réunies autour des tables fleuries de l'Elysée-Palace les plus brillantes personnalités parisiennes ; les représentants les plus autorisés du monde des lettres, des arts et du théâtre donnèrent ainsi, une fois de plus, à notre Revue un témoignage de sympathie auquel nous sommes particulièrement sensibles. La soirée qui suivit le diner permit à nos invités d'applaudir l'extraordinaire fantaisiste Lise Berty, l'admirable défenseur du "bel canto" qu'est Léoni, la belle Paule Andral, le spirituel Jean Bastia et une scène de l'amusante revue du Théâtre Doré où triomphèrent la troublante Irène Bordoni, l'exquise

¹ Voir à nos annonces les tarifs d'abonnement simple et d'abonnement combiné à l'Art Décoratif et à la Revue Musicale S. I. M.

Gaby Boissy, la gracieuse Yvon et l'intelligent comédien Tréville. On se sépara fort tard en se donnant rendez-vous pour notre prochain dîner dont nous ferons connaître bientôt la date.

* * *

La réputée cantatrice M^{lle} de Febrer donnera le 12 janvier, un concert à la Salle Pleyel. Elle y interprétera un *Air d'Iphigénie* de Gluck, une *Canzone* de Scarlatti, les *Ariettes Oubliées* de Debussy, *Chanson Triste* de Duparc, des mélodies de Pickaert et des pages de Berlioz. M. Mauguière prêtera son concours à cette intéressante soirée, ainsi que M^{me} Chailley-Richez et M. Marcel Chailley qui exécuteront la *Sonate* pour piano et violon de Saint-Saëns. Nul doute que M^{lle} de Febrer ne remporte cette fois encore le grand succès que mérite son talent.

* * *

Nous sommes heureux d'annoncer que notre Collègue, M. Henry Prunières, passera sa thèse de doctorat ès-lettres le samedi 10 Janvier en Sorbonne, à 2 heures de l'après-midi, sur le sujet suivant : " L'Opéra Italien et le Ballet de Cour en France avant Lully. "

* * *

Une famille d'artistes. — Le brillant violoniste Robert Krettly dont nous avons souvent signalé les succès, s'est fait entendre récemment en compagnie de ses deux jeunes sœurs M^{lles} Odette et Jeannine Krettly et de son frère, M. Pierre Krettly qui sont, tous trois, des virtuoses remarquables et des musiciens accomplis. De Rouen, du Mans, de Grenoble, de Chambéry nous arrivent les compte-rendus les plus élogieux des auditions données par ces excellents artistes dont les interprétations révèlent un goût très sûr et une parfaite pureté de style mis au service des plus belles pages de la musique de chambre.

* * *

M^{lle} Blanche Selva publie chez Rouart, Lerolle et C^{ie} éditeurs, un volume sur *la Sonate* et son évolution technique, historique et expressive, en vue de l'interprétation et de l'audition. Ce livre, où la Sonate est étudiée et analysée depuis ses origines les plus lointaines jusqu'à son expression la plus moderne marquera une date dans l'histoire de l'enseignement musical.

* * *

La décentralisation artistique gagne les petites villes de province. A Mantes-la-Jolie, M^{me} Machabey vient de donner un récital de piano qui a été chaleureusement accueilli. Diverses œuvres de Chopin, Schumann, Liszt et Chevillard mirent en valeur sa virtuosité et sa parfaite technique. A cette même séance, M. A. Machabey exécuta brillamment des pièces de Couperin et Martini et la *Sonate* pour piano et violon de Gabriel Fauré, tandis que M^{lle} de Weindel interprétait avec un art expressif des lieder de Schubert, Schumann et G. Fauré. Les applaudissements d'un public enthousiaste récompensèrent M^{me} Machabey et ses partenaires.

* * *

Au British Museum.

Les Conférences de Miss Schlesinger que nous avons annoncées dans notre dernier numéro, ont produit sensation dans la presse de Londres. Miss Schlesinger a soutenu une thèse nouvelle qui est celle-ci : Les anciens, lorsqu'ils entendaient leur musique éminemment monodique, percevaient beaucoup mieux que nous la série des sons harmoniques engendrés par leurs instruments. Si bien que le simple chant (ou l'unisson) leur donnait réellement l'impression d'une série d'accords. Ce qui est pour nous actuellement du dessin sonore, représentait pour

eux une véritable peinture colorée et vivante. Nous laissons aux musicologues le soin de discuter cette idée neuve.

* * *

De Toulouse.

La Société des Concerts de Conservatoire de Toulouse s'est assuré le concours de la brillante violoniste, M^{lle} Noela Cousin pour l'une de ses séances. Nous apprenons en outre que la remarquable virtuose se produira également cette saison à la Société Philharmonique de Bordeaux.

* * *

De Bruxelles.

Le Théâtre de la Monnaie vient de représenter, avec grand succès, "*L'Enfant Prodigue*" du Maître Debussy.

* * *

De Lyon.

M. Beyle, l'actif directeur du Grand Théâtre, vient de faire un grand effort de décentralisation artistique en donnant à son public l'admirable "*Fervaal*" de Vincent d'Indy. Excellente interprétation, en particulier de M^{me} Catalan (Guilhen) et M. Verdier (Fervaal). M. Bovy, chef d'orchestre, a droit à tous les éloges.

* * *

De Monte-Carlo.

Le "Festival de Réouverture" des Concerts Louis Ganne, dans la Salle de Musique du Casino de Monte-Carlo, a remporté un succès éclatant.

Les solistes, MM. Richet, Myrtel Morel, G. Laurent, Raymond Durot, Alexandre Ribo, et M^{lle} Hélène Onda, y furent acclamés.

L'ensemble de ce petit orchestre, uniquement composé de virtuoses, est absolument remarquable.

Par l'absolue perfection que ces excellents artistes apportent à l'interprétation des œuvres classiques et modernes, autant que par la haute autorité du brillant compositeur Louis Ganne, qui est aussi un chef-d'orchestre éminent, ces Concerts quotidiens sont devenus et demeurent une des plus captivantes attractions de la saison artistique et de la vie mondaine à Monte-Carlo.

Deux pages de Louis Ganne, l'intermède de "*Hans le Joueur de flûte*" et la *Marche Lorraine*, ont obtenu, sous la direction de l'auteur, un succès enthousiaste.

* * *

De Berlin.

Berlin s'est enrichi d'une nouvelle Société de Concerts : "Les Esplanade-Musikabende" dont les réunions auront lieu à peu près mensuellement dans la "Salle de Marbre" de l'Hôtel Esplanade. Au programme du premier concert figuraient des noms célèbres : Hermine Bosetti, Backhaus, Burmester et Slezak.

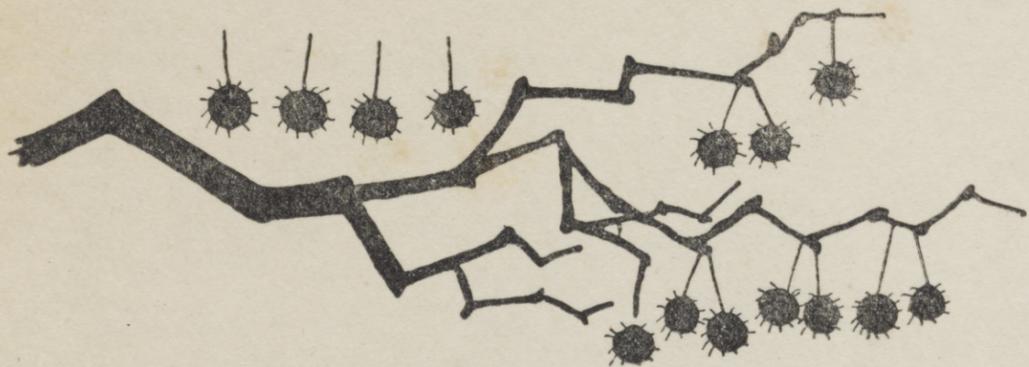
A la Philharmonie, M. Spiering organise une série de grandes auditions d'orchestre avec des œuvres intéressantes et nouvelles, entre autres le poème symphonique *Le Vainqueur* de Reznicek.

De nombreux récitals sollicitent l'attention. Le petit prodige Jascha Heifetz enthousiasme toujours les auditeurs par la maturité surprenante de sa technique. Egon Petri s'est montré,

LE MOIS

dans son premier récital, digne de son illustre maître Busoni. Et la cantatrice Eva Brulan triomphe surtout dans le "Bel Canto."

Le quatuor Capet a remporté un immense succès. Mme Landowska dont il est superflu de renouveler l'éloge est toujours aussi chaleureusement accueillie. Il en est de même pour les violonistes Kreisler, Elman, Flesch, Versey et Ysaye. Mentionnons encore le maître flûtiste Ary van Leeuwen, les quatuors Rosé, Boémien, Flonzaley, Bruxellois, Loewensohn et la Société des Instruments Anciens, qui a bien vite su gagner la sympathie des Berlinoises.



Salle GAVEAU

1^{er} au 15 Janvier

5 U. F. P. C. 2 h. $\frac{1}{2}$
14 Stirlen Vallon 9 h.

Salle MALAKOFF

les lundis et jeudis à 9 heures
Concerts-Rouge.

SALLE DES AGRICULTEURS

4 Matinées Barrau 3 h.
15 Concerts-Chaigneau* 9 h.

SCHOLA CANTORUM

13 Quatuor Parent 9 h.

SALLE VILLIERS

les Vendredis à 4 h. $\frac{1}{2}$
Double Quintette de Paris

SALLE D'HORTICULTURE

2 La Trompette 9 h.
9 La Trompette 9 h.

SALLE DE GÉOGRAPHIE

7 Société Beethoven 9 h.

Tous les soirs à 9 h.
et
les dimanches et jeudis à 3 h.
CONCERTS-ROUGE
et
CONCERTS TOUCHE

Salle ERARD

1^{er} au 15 Janvier

9 M. Loyonnet 9 h.
10 Société Nationale 9
11 M^{me} Roux-Morgan 9
12 M^{me} Protopopova* 9
13 M. Philipp 9
14 S. M. I. 9
15 E. Risler 9

Salle PLEYEL

1^{er} au 15 Janvier

12 M^{lle} de Febrer 9 h.
13 M^{me} Riss-Arbeau 9
14 Le Double Trio* 9
15 M^{lle} Lénars et
M. Bizet 9

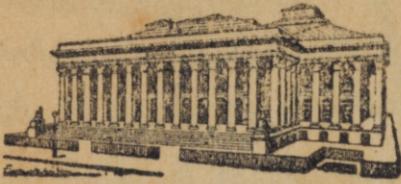
* Voir le programme dans nos annonces.



Le Gérant : MARCEL FREDET.

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

Les Impôts et la Bourse



La fin de l'année 1913 peut-être considérée comme l'apogée de la crise financière.

Depuis plusieurs années, les gouvernements avaient peu à peu augmenté leurs dépenses et grossi leurs budgets.

Pour éviter de frapper les contribuables par de nouveaux impôts, chaque Etat a employé d'abord ses disponibilités, puis les expédients de trésorerie habituels, en attendant de pouvoir conclure des emprunts à un taux avantageux.

En septembre 1912, les grandes banques d'Europe et d'Amérique s'apprêtaient à émettre les divers emprunts devenus nécessaires à l'équilibre des budgets d'Etats.

Malheureusement la guerre des Balkans éclata et fit ajourner tous projets financiers.

L'armistice, la reprise des hostilités, la paix, la nouvelle guerre entre les alliés balkaniques et les longs pourparlers pour obtenir la paix définitive retardèrent de mois en mois le moment tant attendu par les marchés internationaux pour reprendre leurs opérations normales et procéder aux émissions indispensables.

La France, qui est le banquier du monde, a voulu faire son emprunt avant de souscrire ceux des autres pays, mais la lutte des partis politiques a amené la chute du ministère Barthou sur la question de l'immunité définitive du coupon de la rente.

Cette immunité aurait assuré le succès de toutes les forces financières et économiques de la France. Elle était combattue par les partisans de l'impôt sur les revenus qui y voyaient une dérogation préalable aux principes de leur projet approuvé par la Chambre et combattu par le Sénat.

Le nouveau ministre des Finances, M. Caillaux, a dû émettre des bons du Trésor pour parer aux premiers besoins et va proposer un emprunt en 3 1/2 amortissable en un court délai au moyen de prélèvements sur la richesse acquise.

Les capitalistes vont donc être soumis à de durs sacrifices, raison de plus pour qu'ils cherchent des suppléments de revenus, soit par des placements plus judicieux, soit par des opérations productives.

Je rappelle aux lecteurs et abonnés de la S. I. M. que ma vieille expérience, leur est offerte gracieusement pour leur indiquer les bonnes valeurs à acheter et les opérations avantageuses à traiter.

Je puis leur donner tous les renseignements dont ils peuvent avoir besoin; ils auraient bien tort de s'en priver et je serai heureux de leur être utile.

Ceux qui ont bien voulu mettre ma compétence à contribution en ont été satisfaits et nos intérêts réciproques en ont été améliorés.

P. F. PENAUD.

P. S. Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de 10 h. à 11 h. et de 4 h. à 7 h. à mon bureau, 8, rue Drouot à Paris, ou par Correspondance.

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

J'ai un capital de _____ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse : _____

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

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