

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



LE 5^{me} CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

LA MUSIQUE ET LE BALLETT AU SÉNÉGAL, par Paul Adam. ♣ UN ART QUI RETARDE, LA MUSIQUE AMÉRICAINE, par Cora Lyman. ♣ BOELY ET SES ŒUVRES DE PIANO, par M. Brenet. ♣ LE STYLE EN MUSIQUE, par P. Landormy. ♣ LES LIVRES.

L'ACTUALITÉ par

VINCENT D'INDY. ♣ LOUIS LALOY. ♣ P. CLÉMENCEAU. ♣ P. LOCARD. ♣ V. DEBAY. MAURICE BEX. ♣ P. LADMIRAUT. ♣ RENÉ LYR. ♣ SWIFT.

Abonnement — UN AN	{	France et Belgique: 15 francs	Le Numéro du 1 ^{er} : 1 fr. 50 (Union Postale: 2 fr.)
		Union Postale: 20 francs	Le Numéro du 15: 0 fr. 50 (Union Postale: 0 fr. 75)

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

13, AVENUE MONTAIGNE

SAISON ANGLO-AMÉRICAINE DE GRAND OPÉRA

ORGANISÉE PAR LA

Boston Opéra Company et Royal Opéra Covent Garden

DE LONDRES

du 25 avril au 30 juin 1914

Directeur Général : M. HENRY RUSSELL

RÉPERTOIRE

L'AMORE DEI TRE RE (<i>Création à Paris</i>)	MONTEMEZZI
UN BALLO IN MASCHERA	VERDI
IL BARBIERE DI SIVIGLIA	ROSSINI
DON GIOVANNI	MOZART
FRANCESCA DA RIMINI (<i>Création à Paris</i>)	ZANDONAI
MANON LESCAUT	PUCCINI
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG.	WAGNER
LE NOZZE DI FIGARO	MOZART
OTELLO	VERDI
I PAGLIACCI	LEONCAVALLO
PARSIFAL	WAGNER
TRISTAN UND ISOLDE	WAGNER
LES TROIS MASQUES	L. DE LARA

ARTISTES (Par ordre Alphabétique)

Soprani et Mezzo Soprani

BIANCA BELLINCIONI
FRANZISKA BENDER-SCHAEFER
EMMY DESTINN
CLAIRE DUC
LOUISE EDVINA
MARY GARDEN
FRIEDA HEMPEL
MARIA KOUSNEZOFF
ELVIRA LEVERONI
MARGARETE MATZENAUER
NELLIE MELBA
CLAUDIA MUZIO
ALICE NIELSEN

ROSINA RAISA
MAGGIE TEYTE
EVA VAN DER OSTEN

Barytons et Basses

PASQUALE AMATO
AQUISTAPACE
PAUL BENDER
FRANCESCO CIGADA
JOHANNES FÖNSS
AUGUST KIESS
PAUL KNÜPFER
PAOLO LUDIKAR
POMPILIO MALATESTA
VANNI MARCOUX

ANTONIO SCOTTI
DE SEGUROLA
LUIGI TAVECCHIA
CAROL VAN HULST
TADDEO WRONSKY

Ténors

PETER CORNELIUS
GIULIO CRIMI
EDUARDO FERRARI-FONTANA
JOHN MC-CORMACK
GIOVANNI MARTINELLI
GIORDANO PALTRINIERI
JOHANNES SEMBACH
VINCENZO TANLONGO

Chefs d'Orchestre : MM. ALBERT COATES, ROBERTO MORANZONI, ETTORE PANIZZA,
FÉLIX WEINGARTNER et PIERRE MONTEUX.

Directeur de la scène : M. JOSEPH URBAN

Chef des chœurs : M. ORESTE SBAVAGLIA

Régisseur : M. LÉON URBAN

Chœurs de la " Boston Opera Company. " — Orchestre de la " Société des Concerts Monteux "

CINQUIÈME CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Tous nos lecteurs savent que la Société Internationale de musique qui présida jadis à notre fondation, organise périodiquement de vastes Congrès de science et d'histoire musicale. Ils se souviennent encore des compte-rendus des Congrès de Vienne (1909) et de Londres (1911), et nous leur avons dit, ici-même, que le prochain Congrès se réunirait en juin prochain à Paris.

C'est donc à la France, et en particulier à Paris, qu'incombent cette fois la responsabilité et l'honneur d'une semblable manifestation. Si nous nous rappelons l'accueil fait à notre Société par la capitale de l'Autriche et par celle du Royaume-Uni, nous ne pouvons nous dissimuler l'importance de notre tâche. Mais nous savons que Paris, lorsqu'il s'agit d'hospitalité, sait se montrer digne de toutes les comparaisons et, dès maintenant, les précieux concours que la Société a su grouper autour de cette belle exposition de notre art et de notre science, nous permettent d'assurer que la cinquième Congrès de la S. I. M. se montrera digne de ceux qui l'ont précédé.

Voici les détails de l'organisation du Congrès, préparé méthodiquement depuis un an, par de nombreuses réunions tenues au Ministère des Beaux Arts et au Ministère de l'Instruction Publique, sous la présidence de M. Louis Barthou.

COMITÉ D'HONNEUR

PRÉSIDENTS :

HENRY ROUJON,

Secrétaire perpétuel de l'Académie des
Beaux-Arts, membre de l'Académie
Française

LOUIS BARTHOU,

député, ancien président du Conseil

MM. Chassaing Goyon, *Président du Conseil Municipal de Paris* ; Delanney, *Préfet de la Seine* ; Poirier de Narçay, *Président du Conseil Général de la Seine* ; L. Liard, *Vice-Recteur de l'Académie de Paris* ; E. d'Estournelles de Constant, *chef du Bureau des Théâtres* ; Messenger, Broussan, J. Rouché, *Directeurs de l'Opéra* ; Gheusi, Emile et Vincent Isola, *Directeurs de l'Opéra-Comique* ; A. Carré, *Administrateur Général de la Comédie-Française* ; H. Marcel, *Directeur des Musées Nationaux* ; Homolle, *Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale* ; P. de Nolhac, *Conservateur du Musée de Versailles* ; L. Layus, *Président du Cercle de la Librairie*.

MM. A. Bruneau, Gustave Charpentier, Claude Debussy, Théodore Dubois, Paul Dukas, Gabriel Fauré, E. Paladilhe, Camille Saint-Saëns, Ch.-M. Widor.

M^{me} la Princesse de Polignac. MM. Henry Deutsch de la Meurthe, J. Ecorcheville, le professeur Gariel, H. Auriol, député, G. Berly, Président des *Amis de la Musique*, A. Blondel, directeur de la maison Erard, J. Chantavoine, C. Chevillard, directeur des *Concerts Lamoureux*, M. Couyba, sénateur, ancien ministre, F. Custot, président de l'*Ut-Mineur*, R. Doire, *Administrateur général de la Revue S. I. M.*, Etienne Gaveau, directeur de la Maison Gaveau, Paul Gentien, Fernand Halphen, G. Lyon, directeur de la Maison Pleyel, Georges Menier, P. Monteux, directeur des *Concerts Monteux*, Louis de Morsier, Ch. Mutin, directeur de la maison Cavallé-Coll, Gabriel Pierné, directeur des *Concerts Colonne*, E. Poliakow, Théodore Reinach, député, membre de l'Institut, Jules Roches, député, ancien ministre, Alexis Rostand, président du Comptoir National d'Escompte de Paris, J. Stern, J. Tauber, Emile Vuillermoz, *rédacteur en chef de la Revue musicale S. I. M.*, Edouard Weisweiler.

COMITÉ EXÉCUTIF

Président : LOUIS BARTHOU, député, ancien Président du Conseil ; *Vice-Présidents* : La princesse Edmond de POLIGNAC, HENRY DEUTSCH DE LA MEURTHE, J. ECORCHEVILLE, président de la Société Internationale de Musique, Professeur GARIEL, membre de l'Académie de Médecine ; *Secrétaire Général* : JEAN CHANTAVOINE ; *Trésorier* : Ch. MUTIN, directeur de la Maison Cavallé-Coll.

Commission des Fêtes : J. ROUCHÉ, directeur de l'Opéra, LOUIS DE MORSIER, Edouard WEISWEILLER.

SECTIONS

1. — *Histoire Profane*. — André Pirro, professeur à la Faculté des Lettres de Paris, M. Brenet, et J. Tiersot, bibliothécaire du Conservatoire.
2. — *Histoire Religieuse*. — A. Gastoué, consultant de la Commission Pontificale pour la réforme du Chant Grégorien, et Félix Raugel, maître de Chapelle de S^t Eustache.
3. — *Esthétique*. — L. Dauriac, professeur honoraire de la Faculté de Montpellier, et E. Poirée, conservateur-adjoint de la Bibliothèque S^{te} Geneviève.
4. — *Ethnologie*. — Louis Laloy, secrétaire général de l'Opéra, docteur ès-lettres, et Gabriel Lefeuve.
5. — *Acoustique*. — Gariel, professeur de l'Académie de Médecine, et Gustave Lyon, directeur de la Maison Pleyel.
6. — *Instruments*. — L. Greilsamer, et Ch. Mutin, directeur de la Maison Cavallé-Coll.
7. — *Bibliographie*. — L. de la Laurencie, et Henry Expert, Sous-bibliothécaire du Conservatoire.

8. — *Théorie et Enseignement.* — Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire de Musique, et Paul Vidal, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique.

RÈGLEMENT DU CONGRÈS

Article 1^{er}. — La session du 5^e Congrès de la Société Internationale de la Musique se tiendra à Paris, et aura une durée de 10 jours, du 1 au 10 juin 1914.

Article 2. — Le montant de la cotisation est de 30 fr. (15 fr. pour les membres de la Société). Il doit être versé lors de l'inscription.

Article 3. — Les langues officielles du Congrès sont : l'allemand, l'anglais, le français et l'italien.

Article 4. — Il peut être fait des communications dans une langue autre que les langues officielles, si les auteurs en ont fait parvenir un résumé dans une des langues officielles avant le 1 mai 1914.

Article 5. — Il peut être mis, à l'avance, certaines questions à l'ordre du jour du Congrès, pour lesquelles des rapporteurs seront désignés.

Article 6. — Ne peuvent être acceptés les travaux imprimés ou ceux ayant été déjà présentés à d'autres Congrès.

Article 7. — Le titre et le résumé des communications présentées au Congrès doivent être envoyés au Secrétaire du Comité d'organisation, avant le 1 mai 1914, pour être publiés et remis aux Congressistes.

Article 8. — Les congressistes en arrivant à Paris doivent faire connaître au Secrétariat leurs noms, titres et qualités, adresse ordinaire, adresse pendant le Congrès.

Article 9. — Les Gouvernements Etrangers sont invités à se faire représenter au Congrès par des délégués officiels. Ces délégués s'entendront sur celui d'entre eux qui prendra la parole à la séance d'inauguration.

Article 10. — Le Comité d'Organisation du Congrès, d'accord avec le Comité Directeur de la Société, constitue le Bureau définitif du Congrès, en s'adjoignant un certain nombre de membres choisis parmi les savants présents au Congrès.

Article 11. — Pour l'étude et la discussion des rapports et des communications, le Congrès se divise en sections, dont la liste et les bureaux provisoires ont paru dans le Bulletin mensuel de Juillet-Août.

Article 12. — Le Bureau d'une section du Congrès est constitué par son Bureau provisoire, auquel sont adjoints des présidents étrangers et des secrétaires.

Article 13. — Autant que possible, les secrétaires devront être choisis parmi les personnes ayant la connaissance de plusieurs langues.

Article 14. — Les sections sont maîtresses de leur ordre du jour ; elles fixent le nombre, les jours et heures des séances, ainsi que l'ordre dans lequel seront

faites les lectures ou communications. Les décisions prises doivent être portées le plus rapidement possible à la connaissance des membres du Congrès.

Article 15. — A l'issue de la séance d'inauguration, les sections se réunissent dans leurs salles respectives pour compléter leurs bureaux et pour fixer l'ordre du jour de la première séance de travail.

Article 16. — Le temps accordé à un auteur pour la lecture ou l'exposé d'un travail ne peut excéder quinze minutes, à moins que la Section consultée n'en décide autrement.

Article 17. — Une même personne ne peut prendre plus de deux fois la parole dans une discussion sur une même question. Ces interventions ne peuvent avoir des durées respectivement supérieures à cinq minutes ; pour l'auteur du travail en discussion, ces durées peuvent être de dix minutes.

Article 18. — Les manuscrits des communications doivent être remis au Secrétaire de la Section à la fin de la séance où la communication a été faite.

Article 19. — Les personnes qui prennent la parole dans une discussion doivent remettre au Secrétaire de la Section un résumé de ce qu'elles ont dit avant la fin de la séance (au plus tard dans les vingt-quatre heures).

Article 20. — Deux ou plusieurs Sections peuvent se réunir pour entendre des communications qui les intéressent également.

La carte de Congressiste, donnant le droit d'assister à toutes les séances, réunions, auditions et fêtes du Congrès pourra être retirée aux bureaux de la Société, 29 rue La Boétie, à partir du 10 mai. Son prix, pour tous ceux qui ne font pas partie de la Société Internationale de Musique, est fixé **à 30 frs.**

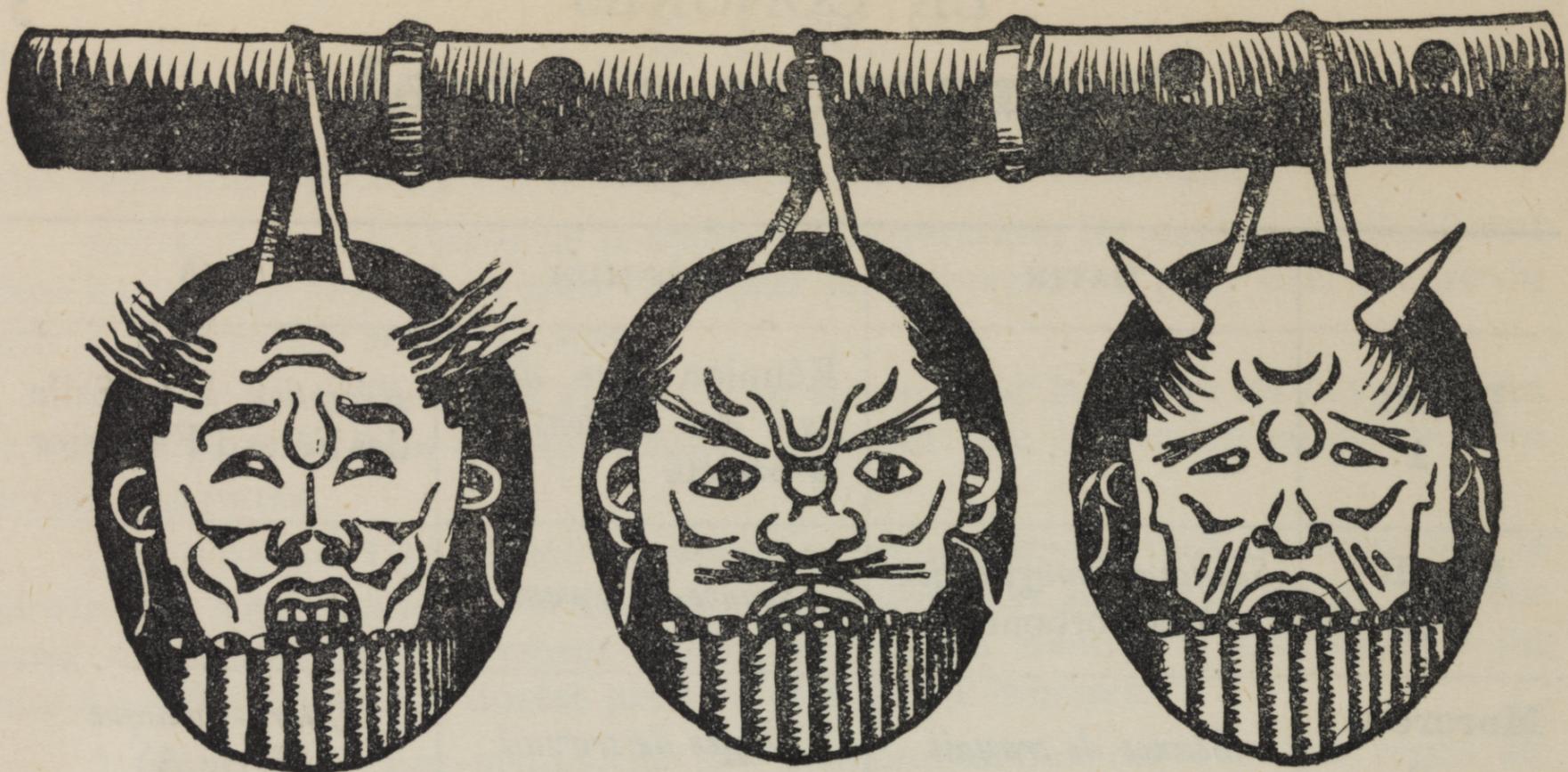
Nous ne saurions trop recommander à nos lecteurs de s'associer en foule à cette grande manifestation, qui sera la première de ce genre organisée par notre pays. Car, jamais un Congrès musical autonome, et indépendant d'une Exposition officielle, n'a encore tenu ses assises à Paris. Il importe donc que l'intérêt et l'éclat de cette *première*, à laquelle assisteront les délégués officiels de vingt Gouvernements Etrangers, soit en tout point digne de notre grand pays et de notre bonne Ville.

LA RÉDACTION.

Programme généralDU 1^{er} AU 10 JUIN

	MATIN	APRÈS-MIDI	SOIR
Lundi 1		Réunion des <i>délégués des Sections</i> de la Société	<i>Réception</i> à la Salle des Fêtes d'Excelsior
Mardi 2	<i>Séance d'inauguration</i> à la Sorbonne	<i>Séance de travail</i> ¹	
Mercredi 3	<i>Séance de travail</i>	<i>Séance de travail</i>	<i>Opéra-Comique</i> (Série A)
Jeudi 4	<i>Séance de travail</i>	<i>Séance de travail</i>	<i>Concert</i> de Musique de la Renaissance, Salle Gaveau
Vendredi 5	<i>Séance de travail</i>	<i>Séance de travail</i>	<i>Opéra-Comique</i> (Série B)
Samedi 6	<i>Séance de travail</i>	<i>Séance de Clôture</i>	
Lundi 8	<i>Concert des Primitifs Français</i> à la Sainte Chapelle du Palais	<i>Concert de Musique de Chambre ancienne</i> au château de Versailles	
Mardi 9	<i>Concert de Musique Religieuse des XVII^e et XVIII^e siècles</i> à l'Eglise du Val-de-Grâce	<i>Concert de Musique d'Orchestre</i> , avec réception chez M ^{me} la Princesse de Polignac	<i>Banquet</i> suivi d'un Spectacle de Musique ancienne
Mercredi 10			<i>Concert de l'Orfeo Catala de Barcelone</i> au Théâtre des Champs-Elysées

¹ Les séances de travail du Congrès auront lieu à l'Hôtel des Ingénieurs Civils, 19 rue Blanche, et chez MM. Pleyel, Lyon et C^{ie}.



LA MUSIQUE ET LE BALLET AU SÉNÉGAL

Nous avons affranchi, au prix d'exploits sans pareils dans l'histoire de Rome ou de Sparte même, quinze à vingt millions d'hommes vraiment civilisés, habiles dans les métiers de l'artisan du pasteur, du pêcheur, du planteur. Aujourd'hui très reconnaissants, ils en témoignent par l'héroïsme quotidien de leurs guerriers devenus sous notre drapeau, ces tirailleurs légendaires pour leur invraisemblable courage et leur sens exemplaire de l'honneur.

On les voit à Dakar, en vestes et en caleçons d'uniforme beaux soldats que la chechia pare de son écarlate et de son gland bleu. Grands, le front découvert et bosselé, la lèvre dédaigneuse, les pommettes larges et dures, les Ouoloffs marchent orgueilleusement, avec au côté, l'épée-baïonnette trop petite pour leur taille. En gaîté, le rire devant l'œil puéril, nos Bambaras se dandinent contents de se sentir trapus, musculeux, solidement posés sur leurs pieds larges, et toujours prêts aux mises en gardes comme aux voltes rapides de l'escrime à la bayonnette. Plus noirs, quelques Dahoméens narquois, délurés, curieux, semblent faire cas de leur esprit et de leur élégance militaire pour laquelle leurs regards vifs réclament des approbations. Fils des plus anciens civilisés en Afrique le Saracolé se montre taciturne, pénétré de sa mission. Il boude si l'on en croit la grosseur tombante du pli nasolabial, la pesanteur de la bouche allant vers le menton pointu, vers le sol. Il y a les Peuhls à d'origine méditerranéenne

au nez droit, au teint ambré, qui portent leurs galons avec noblesse. Leurs regards obstinés scrutent l'âme d'autrui. Des Toucouleurs paradent fiers imposants, soucieux de paraître guerriers autant que leurs ancêtres, fondateurs d'empires. D'ailleurs beaucoup de ces tirailleurs sont gentilshommes. Fils, petit fils de chefs, et, par atavisme, habitués au commandement comme à l'indispensable obéissance, ils n'ont rien perdu de ce qui déterminait jadis leurs triomphes lorsqu'ils combattaient pour la suprématie de leurs ambitions collectives, ou lorsqu'ils luttaient, contre le maure et le noir islamisé, pour la défense de leurs filles et femmes, de leurs récoltes, de leur bétail.

Aussi rien de malpropre ni de honteux dans la cité militaire. Facilement les officiers obtiennent l'entretien de ces maisonnettes rondes et blondes, couvertes d'un chaume en pointe. Le soldat les construit lui-même dans l'alignement, pour son épouse a la coiffure artiste, pour sa marmaille brune, vivace, toute nue... La charmante enfance ! Depuis le bébé obèse dolichocéphale qui titube chargé d'un crâne volumineux, jusqu'à la fillette gracile et futée qu'habille un brin de chiffon dans le trou de la cloison nasale où s'introduira plus tard une boucle d'or, ce petit monde est tout de joie. Joie qui frétille et gambille, qui galope et culbute, qui bataille et se relève grise de sable, les rires au soleil, les gestes en tumulte. Le climat permet à ces momes de ne pas être ballonnés, comme les nôtres, par de jupons grotesques, des tabliers à carreaux des bérets hideux. Point de ces monstres ahuris et morveux que nous offrent sans pudeur les seuils de nos fermes. Mais la plus ravissante la plus libre et la plus folle des puérités heureuses, celle que l'art du XVIII^e siècle nous peignit dans les trumeaux sous l'apparence d'amours à carquois et à torches. Ajoutez le comique de houppes ou de chenilles armoriales taillées dans la mousse des cheveux, et isolées sur l'occiput de ces petits crânes ras, par dessus tant de minois toujours en éveil. Voyez ce marmot potelé, ventru comme un Buddah à cheval sur l'échine d'une sœur maternelle qui compte neuf ou dix ans, et qui trotte allégrement pour rejoindre ses camarades au jeu. Riez à cette vierge minuscule vêtue d'un fil de perles blanches et bleues autour des reins. Avisez ce garçon plus cabriolant que le chevreau poursuivi, suivez les écoliers crépus en sarrau court et décolleté qui se précipitent à la conquête d'unealebasse pleine sur la tête d'un fuyard agile. Cela pour le plaisir des mères accroupies au seuil de leurs maisonnettes simples sur un petit trépied de caïlcédrat, et devant une

série de Calebasses à rincer le linge. Sur un lit de rondins les uns transversaux, les autres longitudinaux, et superposés, liés ensemble, le soldat repose, à l'intérieur, en grattant le boyau de sa mandoline. L'autre ménagère surveille son pot à feu avec, au-dessus, la marmite à cuire le mil du couscous, écrasé auparavant par le pilon de bois qu'une fine adolescente laisse encore retomber sur les graines au fond d'une souche creuse en forme de mortier.

Bambaras, Ouoloves, Peulhes ou Toucouleurs, toutes admirablement coiffées, la chevelure en mitre, en casque, en franges de tresses petites et drues, ces solides gaillardes ne chôment guère. Elles pilent le grain, elles attisent le feu. Elles allaitent leur bébés. Elles filent le coton tassé sur leur fine quenouille qu'inventèrent les sujettes des Pharaons au bord du Nil. De ces Thébâïques, la mode subsiste d'étroitement serrer le pagne à large rayures autour du ventre, de la croupe et des genoux. Pour les soins du ménage ces dames se sont débarrassées du boubou. Innocemment elles montrent le bronze lisse de leur échine élégante de leurs bras minces, de leurs épaules arrondies de leurs gorges, ou jeunes et superbes, ou trop flétries par le poids des nourrissons. Et c'est une liesse, une activité sans nom, le long du boulevard sabloneux, des avenues et des rues parallèles que bordent ces maisonnettes rondes, blondes et pointues. On entrevoit les intérieurs soigneusement balayés où des moustiquaires mêmes révèlent chez les sergents noirs un goût du confort, une connaissance avertie d'une hygiène hostile aux stégomyas propagateurs de la fièvre.

Avec ses tambours tendus sur les demi sphères des courges profondes, sur les deux orifices d'un tronc creusé avec ses petites guitares monocordes ou dicordes, ses flageolets de bambou, ses balafons à touches de bois alignées au dessus de Calebasses sonores, un orchestre rythme au centre de l'esplanade la danse d'une Salomé en essor sous les ailes de son boubou. Elle se contourne gracieusement, les pointes en dehors. Les reins se cambrent dans les rayures du pagne. Les bras arqués, les mains longues et ballantes simulent le vol de l'oiseau puis la mimique langoureuse audacieuse de l'amour. Et, autour, un chœur de femmes assemblées claque de leurs mains aux paumes roses, en psalmodiant un refrain mélancolique. La ballerine s'exalte, saute et trépigne. Une seconde la rejoint. Tambours et balafons rivalisent. Le corybantese mêle au ballet. Sa chéchia entre les deux mitres noires s'agite. Le gland sursaute contre le dos de la vareuse tandis que le mime tente des exploits applaudis par

cent mains de fer qui les scandent. La joie de l'Afrique écarquille les bouches. Elle crispe les pommettes luisantes sur tous ces visages camus. Avec des yeux de nuit brûlante, avec des dentures de clarté, telles faces de choristes rieuses se penchent entre leurs pendeloques à boules d'ambre, entre leurs cadenettes de cheveux tressés parmi des piécettes d'argent et des perles rouges, entre leurs anneaux d'ivoire suspendus aux oreilles. Et les colliers pendillent, cliquettent et selon l'animation des lazzis, auxquels répondent les spectateurs accourus, massés là.

Cependant les plus sérieuses des ménagères n'ont point abandonné celle-ci leur tâche. Aux cuisines publiques de la cité militaire, et sous un portique de "banco" cette sorte de pisé qui sert dans toute l'Afrique à construire maisons et palais. Maintes dames décolletées jusqu'à la taille, quelques unes même en costume d'Eve décortiquent le riz. Celles-ci trient les noix de karité qui donneront le beurre végétal. Celles-la, soufflent sur les braises de leurs pots à feu. D'autres tisonnent les grillades sur les branches flamboyantes que supportent de petits murs parallèles en terre. Là, de même, la joie de l'Afrique s'épanouit tant sur les bonnes figures de ces dames que sur celles de leurs marmots pareils aux bronze des "Hercule enfant" offerts dans les musées de Rome et de Naples par l'antiquité latine. Telles vierges gambadent, que si l'on n'en regarde pas le nez aplati, ressemblent aux nymphes d'airain exhumées de tous les Herculaniums, après vingt siècles d'ensevelissement. Ce portique à piliers massifs, ces femmes nues aux attaches délicates, ces enfants potelés qui cabriolent parmi des chèvres grises, c'est une vision de la Méditerranée virgilienne. Le pieux Enée, dans les rues de Carthage s'amusa de pareils spectacles en allant vers l'accueil de la reine Didon. Et si les recrues, près de là, s'exercent aux souples mouvements de la guerre, à lancer le coup de pointe, sous l'œil d'un capitaine droit, blanc des pieds au casque, l'illusion d'une continuité parfaite, entre nos souvenirs d'histoire latine et les évidences présentes, n'a point à se dissiper.

PAUL ADAM.

UN ART QUI RETARDE LA MUSIQUE AMÉRICAINNE

On avoue généralement que la musique américaine — simple embryon — est encore à naître, et l'on ne se demande pas : " Quel est notre esprit musical ", mais " que sera-t-il ? " Il semble régner parmi les musiciens une crainte obsédante : si nous ne nous hâtons de faire quelque chose dans le genre concours, distribution de prix, exhumation de vieilles chansons populaires, évocation de sujets locaux etc... les chances de créer une musique nationale seront bientôt évanouies ! D'autre part l'Europe redoute de nous voir développer, par des procédés qui furent les siens, un art concurrent. Ce qui ne serait guère à désirer. Ne faut-il pas souhaiter au contraire que la genèse de la future musique américaine se fasse d'une manière toute imprévue ? Et ne peut-on dès maintenant, distinguer chez nous les signes précurseurs d'une semblable innovation ?

Oui, et c'est ce qu'on admet tacitement quand on dit que les œuvres de Edouard MacDowell, par exemple, annoncent déjà un idéal américain en musique. A la vérité, MacDowell ne fut qu'une hirondelle qui, à elle seule, ne pouvait faire un été. Il en faudra beaucoup comme lui pour nous assurer un été d'art permanent. Et je ne puis m'empêcher de demander au gens si pressés de posséder une musique américaine, comment ils entendent la créer, avant même que nous n'ayons une race américaine. Où donc, dans tout le continent, trouverez vous le véritable Américain ? Sera-ce l'Américain-Allemand, qui ne perd pas de vue le *Vaterland*, ou l'Américain-Irlandais, qui revient toujours à sa vieille Irlande, ou l'Américain-Anglais qui ne nous parle que de ce qu'on fait *at home* ?

Ceux mêmes d'entre nous qui se vantent de préparer la révolution



demeurent absolument locaux et provinciaux dans leur patriotisme. Le New Englander se croit seul représentatif de l'âme américaine parce que ses ancêtres arrivèrent les premiers. Le Virginien se dit le seul aristocrate, parcequ'il descend de la noblesse anglaise, tandis que le New-Yorkais sait très bien qu'il est le plus vaillant, parcequ'il descend de la brave petite Hollande. Mais ce culte des ancêtres ne fait que retarder la formation de la race américaine. Assez de grands pères, et un peu plus de petits fils — de petits fils américains — si nous voulons avoir une race et une musique américaine !

* * *

Il ne peut, naturellement, être question d'échapper au sang étranger qui est en nous, puisque ce sang non seulement *fut*, mais *est* et *sera toujours* en grande partie étranger. Il se renouvelle continuellement, par cargaisons, et fait toujours de nous des métis, incurables en un certain sens. Mais, heureusement, les sociologues nous assurent qu'un mystérieux procédé de fusion amalgame sans cesse ces éléments hétéroclites ; telles nos couleurs modernes différent des vieux rouges, des verts et des jaunes communs qui ont été combinés pour les former. On doit, évidemment, en déduire que ce produit résultant et national sera supérieur à ses éléments constitutifs. Ce n'est donc point les ancêtres eux-mêmes que nous devons craindre, mais seulement ce culte ancestral qui empêche le développement de la conscience et du sentiment national.

L'incorporation naturelle et fatale d'éléments étrangers, qui nous parviennent à l'état de matière brute, est tout à fait légitime. Mais il n'en va pas de même du produit fini et manufacturé par la civilisation, achevé par la tradition artistique, que nous autres étudiants, nous rapportons tout fait dans nos malles plutôt encore que dans nos âmes. C'est à peu près le seul article pour lequel nous ne payons pas de droits à la douane, c'est celui pour lequel nous devrions édicter les plus hauts tarifs ; car si nous n'appliquons pas un protectionisme rigoureux à notre goût artistique nous resterons éternellement une nation de jobards.

Sommes nous capables de juger un artiste ou une œuvre d'ici, avant que l'Europe n'ait prononcé son verdict ? Tant qu'une prima donna n'a pas gagné une réputation suffisante pour lui permettre de gifler son directeur, sommes-nous sûrs qu'elle ait réellement du talent ? Toutefois

l'espoir renaît et nous romperons avec la muse du dogmatisme artistique européen, comme nous avons rompu jadis avec cette vieille bigotte, la royauté de droit divin de George III.

* * *

Deux influences s'exercent simultanément sur la musique américaine. L'une est naturellement celle du folk-lore, indien ou nègre, l'autre est celle du puritanisme. Si rebattu que soit ce sujet, il vaut d'être considéré d'un point de vue nouveau.

Il y a eu une tendance de la part de quelques musiciens (pour la plupart européens) à prédire qu'une belle musique nationale pourrait être écrite sur des thèmes indiens et nègres, tandis que d'autres (pour la plupart américains) ont reproché à ces thèmes d'être étrangers, exotiques et sans affinité avec notre sentiment national. Mais chacune de ces écoles de prophétie, se trompe dans sa façon de poser la question ; du moins à notre avis.

Car il s'agit toujours des thèmes eux mêmes et de la façon de les incorporer de force dans un organisme musical, qui n'est pas fait pour eux ni par eux. Et, en effet quoi de plus incongru qu'un thème nègre, ou une mélodie sauvage des Indiens, apparaissant tout à coup parmi l'harmonie wagnérienne, laborieuse et savante, de la *Pioa* de Nevin ? Il est clair que si une haute musique se dégage jamais de ces éléments elle aura pour auteurs des Nègres ou des Indiens eux-mêmes, ou, à leur défaut, un Américain particulièrement en sympathie avec ces races, et qui ne cherchera pas à créer sciemment un art national. Ce sera en tout cas un compositeur émancipé de la tutelle européenne, comme le fut jusqu'à un certain point MacDowell.

Mais ne faut-il pas chercher ailleurs, bien plus loin, la solution de ce problème des races, et sans se borner à la simple appropriation des thèmes nationaux ? Cela nous amènerait à traiter une difficile question d'ethnologie. Nous avons vu l'Américain en face des nations qui lui ont donné naissance. Le voilà en présence des races qui cohabitent avec lui géographiquement. Nous ne prétendons pas que la fusion soit ici possible ou même désirable comme elle l'est entre peuples séparés par de simples différences de nationalité. Cependant, l'homme rouge est chez nous depuis plus longtemps nous, et l'homme noir

depuis presque aussi longtemps. Nous avons eu avec eux des rapports dramatiques et émotifs plus nombreux qu'avec n'importe quelle branche de notre race, et nous ne pouvons nous défendre d'avoir subi leur influence. La voix même du Southerner (l'homme du Sud), avec ses inflexions chantantes, le proclame encore chaque jour. Et aussi la grâce nonchalante de ses mouvements, son goût des mélodies douces et poignantes, son optimisme naïf, et jusqu'à cette espèce vraiment nouvelle d'humour qui lui est particulière. Tous ces caractères du Nègre se sont emparés si subtilement du Southerner, qu'il n'en a pas conscience lui-même, tandis que nous, qui appartenons à d'autres régions, nous les remarquons de suite. A vrai dire, toute l'institution de l'esclavage lui-même, avec ses rapports féodaux, souvent aimables et affectueux, entre l'homme et le maître, a ajouté une sorte de grâce médiévale et chevaleresque au caractère de l'habitant du Sud. C'est grâce à un tempérament semblable que jadis les Provençaux créèrent une musique et une poésie magnifiques et romantiques. Oh, le Sud nous parlera toujours, à la fois musicalement et poétiquement, d'une façon qu'il n'aurait jamais connue sans son contact avec cette race étrangère !

D'un autre côté, il est tout-à-fait évident que nos premiers et pieux ancêtres de Nouvelle Angleterre, qui arrivèrent dans l'Ouest dès le début du XIX^e siècle gagnèrent beaucoup à leurs relations avec les Indiens. Nous ne pouvons pas sans doute nous vanter qu'ils atteignirent jamais la perfection du Peau-Rouge dans la chirurgie tonsurale, mais il leur fallut devenir eux-mêmes à moitié sauvages afin de garder intacts leurs scalpes. Ce ne fut pas pour rien que, durant des années, ils mangèrent et dormirent la carabine à la main, que les femmes connurent une endurance effective et les hommes un courage revolté. Qu'est tout l'ensemble du caractère de l'Ouest, avec sa roideur, sa dureté, son illégalité ; qu'est notre notoire habitude de l'Ouest et du Sud de se lyncher et de se brûler les uns les autres, sinon un reste et une preuve de notre association avec ces peuples sauvages ? Il est vrai que ce sont là de nos caractéristiques les plus critiquées et dont nous devons nous débarrasser, si nous voulons atteindre à la droiture nationale, au raffinement de culture et de race ; mais, néanmoins, ces qualités sont les évidences d'une réelle splendeur d'activité et de passion en nous qui devrait, un jour, en matière d'art produire quelque chose de bien. Ce sont, somme toute, des matériaux ni plus ni moins primitifs que ceux qui contribuèrent à la formation du théâtre grec ; ni plus

ni moins sommaires que ceux qui fournirent à Wagner ses sujets d'opéras.

Et c'est ainsi qu'un MacDowell a pu écrire une *Suite Indienne* et y mettre l'atmosphère des plaines et du wigwam, aussi bien que des thèmes indiens, tandis qu'un Dvorak ou un Puccini en dépit de tout leur arsenal de mélodies et de rythmes indiens et nègres ne pourront jamais composer une véritable symphonie ou un réel opéra du *Nouveau Monde*. Quelle idée même, de la part d'un latin ou d'un tchèque, d'essayer un sujet que seuls les enfants du vieux et robuste pionnier américain peuvent comprendre et réaliser artistiquement !

Passons au puritanisme. Artistes et musiciens lui reprochent une influence néfaste sur notre sensibilité et sur notre imagination. Il est très vrai qu'il naquit avec les allures du fanatisme. Mais, dans son ensemble, et surtout dans la pratique, il a joué le rôle d'une de ces forces morales qui endiguent et clarifient les peuples. En outre, et l'on ne saurait trop le dire, il a connu son heure d'inspiration poétique. Il fut une passion d'austérité, passion cérébrale dont nous avons tous été possédés.

Les gens qui avaient le courage ardent de composer et de chanter quotidiennement des strophes comme celles-ci :

“ Eternal plagues and heavy chains,
Tormenting racks and fiery coals,
And darts t'inflict immortal wounds
Dipt in the blood of damned souls. ”

“ Maux éternels et lourdes chaînes,
Roues de tortures et charbons ardents,
Et dards qui infligent des blessures immortelles
Tremvés dans le sang des âmes damnées. ”

Les gens, disons-nous, qui pouvaient quotidiennement s'enflammer pour ces hymnes incandescents peuvent difficilement être accusés de manquer de sentiment *chaleureux* et d'imagination fantastique.

Où trouve-t-on une fantaisie plus poétique que chez Hawthorne, à l'âme ascétique ? Qui sut manier avec plus de tendresse le sentiment national que le poète quaker Whittier ? Et d'où viennent-ils tous — les Lowell, les Longfellow, les Holmes, les Bryant, les Emerson, les Thoreau et les Howells, — sinon de la puritaine *Nouvelle Angleterre* ? Dans

l'Ouest et dans le *Sud* nous avons peu d'écrivains, malgré Bret Harte, de Californie, et George W. Cable, de Louisiane, poignants et pittoresques. Mais qu'un auteur soit un *New Englander* ou un homme du *Nord*, de *l'Ouest* ou du *Sud*, on peut toujours remarquer chez l'écrivain américain de *first class* un certain équilibre, une retenue dans la forme, un choix méticuleux du sujet, une impuissance à analyser les passions ou à dégager les caractères, qui sont du puritanisme, au sens le plus beau et le plus poétique du mot. Nous ne prétendons pas, naturellement, que nous ayons déjà atteint l'époque géniale de notre développement littéraire, mais quelles que soient les fautes les maladresses de nos artistes, elles ne sont certainement pas le résultat d'un manque d'émotion ou d'imagination.

* * *

Et n'est-il pas probable que ce qui est vrai de notre littérature le sera aussi de nos autres arts? On peut dire du talent de MacDowell, qu'il est au moins aux deux tiers puritain. On voudrait que le troisième tiers fut quelque peu païen ou sauvage, mais il ne l'est pas. Il est simplement européen. MacDowell eut l'*handicapage* aussi bien que l'*avantage* d'être un *Easterner*. L'Est est un voisin trop proche de l'Europe pour en être entièrement émancipé, c'est pourquoi ce grand compositeur n'a pas pu dire le dernier mot dans la musique du Nouveau Monde. Mais il a dit le premier, et ce fut un mot magnifique. La qualité qui distingue l'américanisme de MacDowell est son affranchissement de la sensualité morbide qui domine la musique de Tchaikowski, de Strauss et de Debussy. En réalité, il est à peine un compositeur moderne dont la musique ne dégage point cette chaleur étouffante, cette émotion lourde qui précède l'orage, à moins que l'orage, comme chez Beethoven, ne soit là lui-même. L'atmosphère musicale de MacDowell est au contraire celle qui suit l'orage, lorsque le temps redevient serein. On perçoit à travers ses harmonies la voix de l'âme qui chante : " Qu'il fait bon vivre ! "

Seul un *Tondichter* américain pouvait nous montrer que la musique est capable d'exprimer une sorte de passion adorable, impersonnelle et spiritualisée, qui ne penche pas vers l'érotique névrose de l'art européen. " Sommes-nous indissolublement liés à l'idiôme musical germanique ? " demandait un critique. Non, dirons-nous. MacDowell a prononcé officiellement notre divorce. A ses tendances nouvelles, répond une manière

nouvelle, plus consonante, plus diatonique, plus délicatement teintée. Ce n'est pas de lui qu'on dira jamais, comme d'un européen : " Jouez-moi cette chose écarlate de Dvorak. " MacDowell ne fait pas de musique écarlate. Ses couleurs sont dorées, profondes, ou gris perle.

Ce n'est pas s'aventurer trop loin, pensons nous, que de prédire que cette manière et ce style de la musique de MacDowell seront jusqu'à un certain point la manière et le style des futurs compositeurs de notre pays. Cette nouvelle musique ne scintillera pas des mêmes feux que celle de Liszt, elle ne resplendira pas, somptueuse et wagnérienne. Son américanisme ne sera pas nécessairement limité aux rudiments du folklore, ni voué à l'exploitation de sujets exclusivement locaux. Son nationalisme s'affirmera au contraire dans la mise en œuvre des matériaux, plutôt que dans le choix de ces matériaux.

L'Est, nous l'admettons, a probablement dit le premier mot dans la musique américaine, mais lorsque les demi-dieux s'en iront et que les dieux arriveront, le dernier mot sera dit par un génie né aux Etats-Unis, spécialement élevé à l'Ouest, dont l'inspiration contiendra, *devra contenir*, non seulement la clarté et l'idéalisme de la *Nouvelle Angleterre*, non seulement la chaleur et la couleur du *Sud*, non seulement un écho de la vie sauvage du pionnier, mais quelque chose de pittoresque, un peu de la grandeur âpre des Rocheuses, des rapides de l'Ouest, du charme étrange du désert. Croît-on que tout ceci ne comptera pas autant dans l'inspiration, que ces histoires d'amour illicite qui se nomment *Salomé* ou *Electra* ? Qui a fait de Schubert le plus grand écrivain de lieder, et de Wagner le plus grand des dramaturges lyriques ? Qui donne naissance à cette mystérieuse et puissante chose appelée mélodie, qu'aucun homme, ne peut créer en devenant simplement mélancolique ? C'est l'*imagination poétique*, d'abord, et encore, et toujours.

* * *

Donc, quel est le rôle, du peuple américain dans la préparation d'une grande musique américaine ?

Il ne peut y avoir de doute sur l'œuvre à accomplir au début. C'est d'éveiller dans le public, spécialement chez les jeunes Américains, un sens poétique et esthétique plus élevé que celui qui existe en ce moment. La musique, plus que tout autre art, est un produit social. Non seulement

les chansons populaires, patriotiques et religieuses surgissent en grande partie des masses, mais c'est le tempérament même du peuple qui perce finalement à travers la personnalité d'un Tschaikowski, d'un Chopin, d'un Grieg. Maurice Hewlett demandait très justement : " *Comment un artiste peut-il faire un chef-d'œuvre si le public n'en fait la moitié ?* " Quelqu'un a écrit un essai intéressant et plein d'idées, dans lequel il montre combien le compositeur a besoin d'une nation *d'auditeurs créatifs*. De même que le public d'un concert crée ou détruit un lied ou une sonate, selon qu'il accorde ou qu'il refuse sa sympathie, de même le vaste public national rend possible ou impossible un grand musicien créateur.

On prétend parfois que l'Italien ou l'Allemand a réellement un goût et un talent plus inné pour la musique que l'Américain. N'est-ce pas plutôt que dans ces pays, le goût et le talent individuel se trouvent exaltés par un public qui a un sens de la beauté beaucoup plus vif que ne l'a le public américain ? Nous autres américains, nous avons l'ambition d'être un peuple musical, en grande partie parce que nous ne voulons pas que les autres nations l'emportent sur nous en quoi que ce soit. C'est pourquoi nous travaillons avec zèle à former des orchestres symphoniques et des théâtres locaux ; nous construisons de beaux conservatoires et payons les plus hauts prix pour des professeurs ; nous enlevons, en pleine saison, les grands artistes de l'Europe et nous les renvoyons chez eux, les poches pleines, proclamer que l'Amérique est réellement devenue une nation musicale plus grande que l'Italie ou l'Allemagne. Cela me rappelle le petit garçon qui jure toujours obéissance à la personne qui lui donne le plus gros morceau de *gingerbread*.

L'opinion de ces artistes est fondée presque entièrement sur les publics enthousiastes et cultivés qui les applaudissent à New York, Boston, Chicago et St. Louis. Mais les musiciens et les professeurs éparpillés çà et là dans la campagne et dans les petites villes, qui font de leur mieux pour accomplir le *millennium* musical, savent que la grande masse du peuple américain ne se soucie point de bonne musique ou ne la comprend pas. Cela était inévitable. Nous avons été trop occupés depuis 1776 à élever notre nation pour accorder beaucoup d'attention aux beaux arts. Aussi malgré les richesses de notre fond, encore inexploité, les exigences du devoir social, économique et politique, ont-elles fait prendre à notre nation certains mauvais plis, dont il faudra bien se débarrasser, avant de devenir un grand peuple musical.

L'un de ces défauts est notre crainte chronique de la sentimentalité (peut-être parce que nous sommes sentimentaux). Nous, (spécialement l'homme d'affaires, gavé de journaux) nous nous sentons gênés dans l'atmosphère du sublime. Réellement, notre passion grandissante pour le sens commun est déplorable. On craint même que nous ne tombions encore plus bas et que nous adorions le bon sens comme les Israélites adoraient le veau d'or. La passion du pratique, nous porte à décrier le langage élevé, au théâtre ou ailleurs. Personne n'ose plus se montrer éloquent ou littéraire, de crainte d'être accusé de poser, d'où l'insignifiance du théâtre américain et la ligue que nous organisons en ce moment pour le réformer. Les grandes œuvres littéraires ne sont plus lues parce que nous sommes devenus des consommateurs de romans. La plus grande partie des hommes et beaucoup de femmes trouvent la poésie mortellement ennuyeuse ; les jeunes gens et les jeunes femmes des grandes écoles auraient honte d'avouer qu'ils aiment la poésie, même s'ils l'aimaient. Et comme la plupart du peuple américain est indifférent à la vue d'un tableau, à moins que ce tableau ne possède une histoire authentique ! Bien plus, il n'est pas rare de voir des gens choqués par une reproduction de la Vénus de Milo ou de l'Appollon du Belvédère ! Vestige, sans doute, de l'influence puritaine.

Un autre défaut national est notre don (très surfait) de l'humour. L'humour est naturellement une qualité esthétique, mais seulement en certains cas. Nous devrions savoir que le comique n'est permis que lorsqu'il ne se met pas en travers de choses plus élevées. Mais où est l'Américain "typique" qui sait résister à un bon mot au dépens des choses les plus élevées ? Nous sommes tous largement *marcktwainisés*, hélas !

Pour guérir cette chère vieille Amérique de son mal, il est nécessaire que l'art, la poésie et l'amour du beau fassent une concurrence beaucoup plus acharnée à la politique et aux affaires. Ce n'est pas sans émotion que nous le disons, mais nous ne deviendrons jamais un pays musical si nous ne cessons de bâtir des "skyscrapers" et de demander de tout projet destiné à développer les arts : "Est-ce que ça payera ?" Nous avons encore à apprendre qu'il y a beaucoup plus à obtenir de ce misérable monde par un chaud frisson de beauté que par une douzaine de frissons glacés du devoir. Seulement, naturellement, pour que ce frisson soit chaud, pour qu'il ne ressemble en rien au frisson glacial, il faut qu'il pénètre au delà de la peau, au delà des sens. Nous faisons rarement quelque chose valant



LE STYLE EN MUSIQUE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT ¹

La plupart des musicologues français semblent craindre les idées générales. Ils s'enferment prudemment et modestement dans les recherches de détail. Ils ne s'aventurent point dans les vastes synthèses. Le cas de M. Emmanuel écrivant un livre sur l'histoire de la langue musicale est tout à fait exceptionnel.

En Allemagne au contraire l'esprit philosophique ne perd jamais ses droits, et l'histoire de la musique lui offre un champ où il s'exerce très volontiers. Ai-je besoin de rappeler les écrits théoriques de M. Hugo Riemann, d'une hardiesse de systématisation si troublante ?

Voici que l'éminent professeur à l'Université de Vienne, le Dr Guido Adler, nous offre à son tour un essai d'esthétique musicale très largement conçu, où, sous le titre : *le Style en musique* il résume et coordonne des idées fondamentales sur l'essence et le développement de l'art des sons.

Sans doute la part de l'hypothèse, du postulat, de l'*a priori*, est ici moins considérable que dans les ouvrages de M. Hugo Riemann. Le Dr Adler ne quitte pas volontiers le terrain des faits ; mais il faut bien qu'il les interprète à un moment donné, et qu'il choisisse entre les points de vue divers d'où il est possible de les rendre intelligibles. Si son interprétation est moins hardie que celle de M. Hugo Riemann, elle n'en reste pas moins une construction de l'esprit en partie arbitraire.

Nous avons lu avec infiniment de plaisir le livre de M. Guido Adler, livre écrit dans un langage ferme, net, et clair, un peu à la française, et nous avons fort goûté la solidité d'une pensée nourrie de la plus abondante information. Les indications les plus originales et les plus suggestives abondent dans cet ouvrage. M. Guido Adler sollicite toute nos réflexions sur des questions jusqu'à présent trop peu ou trop

¹ DER STIL IN DER MUSIK von Dr Guido Adler, a. ö. Professor der Musikwissenschaft an der Wiener Universität. I. Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils, 1 vol. in-8^o de VII, 279 pages, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, broché 7,50 M.; relié 9 M.

hâtivement étudiées. Il cherche une méthode pour établir les *principes* du style musical et la classification des *genres* musicaux. Un volume ultérieur sera consacré à l'histoire du style et des styles. L'entreprise est considérable. Quels sont les points acquis et les points discutables ? Voilà ce que nous voudrions examiner brièvement.

* * *

D'abord qu'est-ce que le *Style* ? Ici M. Guido Adler se montre un peu hésitant. Peut-être a-t-il le tort de ne pas considérer toute définition initiale comme une simple convention, ce qui l'amènerait à nous imposer une conception du style qu'il ne chercherait même pas à justifier. C'est sans doute la seule façon de définir l'objet d'une étude sur le style.

Pour n'avoir pas procédé ainsi, M. Guido Adler est fort embarrassé de choisir entre les différentes acceptions du mot. D'abord il nous donne cette définition un peu vague : le style est " la façon dont l'artiste s'exprime, dont il traduit ses impressions et sa pensée ", et alors il va jusqu'à dire que le style " est la mesure d'après laquelle tout, dans une œuvre d'art, doit être apprécié. " Oui et non. Si l'on entend cette première définition du style dans un sens étroit, il est impossible d'admettre que la beauté d'une œuvre réside uniquement dans son style, c'est-à-dire dans les moyens d'expression dont s'est servi l'auteur, et l'on imagine facilement qu'une noble pensée ou qu'une émotion forte et rare conservent un intérêt esthétique, même s'ils sont maladroitement exprimés : ainsi le style n'est pas tout : il ne contribue que pour une part à la valeur de l'œuvre. — Mais, d'autre part, si l'on entend la définition de M. Adler dans un sens large, on comprend ce qu'il a voulu dire ; car, comme nous ne savons rien de ce que pense ou sent un auteur que par les moyens qu'il emploie pour s'exprimer, ce sont ces moyens, et ces moyens seuls, que nous pouvons juger ; et ainsi la considération du style enveloppe à la fois l'étude de la forme et celle de contenu qu'elle révèle. Mais alors je ne saisis plus pourquoi, quelques lignes plus bas, M. Adler parle d'œuvres " sans style " ; car si le style n'est pas que l'apparence extérieure de l'œuvre par opposition à sa réalité interne, s'il constitue à la fois le dedans et le dehors de l'œuvre, il n'y a pas d'œuvre sans style, toute œuvre a son style. Ou bien alors il faut distinguer l'œuvre où l'auteur sait s'exprimer de celle où il ne traduit que gauchement sa pensée, et où il ne se révèle qu'imparfaitement,

et nous sommes ramenés ainsi à la distinction de la matière et de la forme que nous avons été obligés d'écarter.

Mais voici maintenant que M. Adler introduit une nouvelle définition du style, celle de Taine : le style c'est l'extériorisation du caractère ; d'où il résulterait que le style est d'ordre essentiellement subjectif, au moins dans son origine. A ce point de vue de Taine M. Adler oppose ensuite celui de Hanslick qui réduit le style à la technique de composition ; et nous nous trouvons bien embarrassés de choisir entre tant de conceptions diverses qu'on se contente de juxtaposer, sans tenter d'en résoudre les contradictions. Sur ce terrain de la philosophie de l'art, M. Adler s'avance avec un peu trop de circonspection.

Ne pourrait-on tout concilier en distinguant le style, ou *unité objective* d'une œuvre, des conditions tant *subjectives* (sentiment, inspiration) qu'*objectives* (tradition, milieu) qui le déterminent ? On aurait ainsi l'avantage de ne pas confondre la pensée ou le sentiment avec le style et d'indiquer en même temps la liaison intime et comme la solidarité de ces deux éléments complémentaires de toute œuvre d'art.

Quand il entre davantage dans le vif de son sujet, M. Guido Adler nous présente une foule de remarques très intéressantes et assez nouvelles sur le changement, la transposition, le croisement, le mélange des styles ; puis il arrive à la question du "matériel sonore et de son utilisation stylistique." Il parle d'abord des échelles et des tonalités, et il examine en passant la problématique de *l'échelle pentatonique* ? Est-elle, comme on l'a soutenu, antérieure aux échelles de sept sons ? M. Adler ne le croit pas ; et, à l'appui de son opinion, il invoque des faits : la découverte d'une flûte égyptienne, vieille de 3000 ans environ et donnant une gamme de sept sons par tons entiers, et celle d'une lyre à 10 cordes datant de 1500 av. J. C. Bien qu'il attribue une importance fondamentale au rapport naturel de quinte dans l'établissement des gammes, il ne croit pas, comme M. Hugo Riemann, qu'on puisse en déduire la priorité de l'échelle pentatonique sur toutes les autres échelles. Le pentatonisme lui-même peut dériver d'une autre origine que d'une superposition de quintes puisque les Javanais ont pu diviser l'octave en cinq parties égales. M. Adler conclut que les échelles à cinq sons ne sont que des échelles incomplètes abrégées.

Cette argumentation est fort intéressante. Mais il me semble que M. Adler va bien vite en besogne. Peut-être n'y a-t-il pas de réponse à

une question posée sous une forme aussi générale. Peut-être faudrait-il tenir compte de la différence des lieux et des races. Peut-être serait-il nécessaire de considérer, à côté des besoins proprement esthétiques de l'individu humain, et des exigences purement musicales de son oreille, les nécessités d'ordres très divers auxquels ont obéi les premiers inventeurs d'instruments et de gammes : nécessités d'ordre pratique, d'ordre scientifique ou d'ordre religieux (nombre des doigts disponibles pour jouer d'un instrument, facilité d'évaluation de distances égales entre les trous d'une flûte, préjugé du nombre sacré, etc. etc.) Remarquons que le souci de la régularité *arithmétique* domine, à la fois la pratique, la science et la religion, et dans la mesure où elles influent sur l'art, l'art lui-même. Les besoins esthétiques ont après cela modifié les premières inventions : il a fallu satisfaire l'oreille ; mais on n'a peut-être pas commencé par là. Ainsi les instruments à tierces *neutres* (ni majeures ni mineures) des Ecossais, dont parle M. Adler, ne me paraissent pas le moins du monde constituer un essai de *tempérament*. Le tempérament en effet est un compromis, un pis-aller ; on renonce à la justesse idéale, *que l'on conçoit au préalable*, pour une justesse approximative. Il me semble très probable que la construction des instruments à tierce neutre dut précéder le sentiment conscient de la différence entre la tierce majeure et la tierce mineure. L'oreille, en s'affirmant, réclama plus tard d'autres satisfactions. Il serait à rechercher si la tierce neutre ne répondait pas à quelque besoin extra-musical, auquel nous ne songions point. Et je reviens toujours à l'importance de l'arithmétisme, sous toutes les formes, dans l'art primitif ; M. Adler n'y insiste peut-être pas assez, quoiqu'il indique le rapport entre cet arithmétisme musical et le géométrisme initial des arts plastiques.

* * *

La question des "critères rythmiques" du style est une des plus épineuses qui soient. Elle arrête longtemps M. Guido Adler. Tout d'abord il insiste sur la nécessité de renoncer définitivement à la thèse selon laquelle il n'y aurait pas de mélodie sans mesure. "Car 1^o, dit-il, il y a une musique aux rythmes libres, dont les divisions du temps ne sont pas fixées numériquement, et par conséquent, ne peuvent pas être égales ; 2^o il y a des rythmes qui se composent de temps égaux et de leurs multiples, sans que la distinction des temps forts et des temps faibles indisso-

lablement liée à notre conception de la mesure leur soit applicable." Et voilà qui est fort juste et très nettement dit. J'ajouterais volontiers qu'il y a des mélodies dont le rythme est jusqu'à un certain point *ad libitum*, dont le dessin seul se présente avec le caractère d'un élément constitutif et invariable. Tout au moins faut-il tenir compte de la disposition de tout chanteur populaire à subordonner les exigences du rythme à celle de la respiration, en supprimant ou en ajoutant des silences, en abrégeant ou en allongeant des valeurs, et ainsi de suite. Plus nous nous éloignons de la pratique de la notation musicale, plus ces libertés rythmiques d'exécution doivent prendre d'importance. L'enseignement purement oral même le plus diligent n'a jamais pu remédier absolument à l'absence de notation rythmique.

Par opposition à la doctrine de M. Hugo Riemann, M. Guido Adler propose une nouvelle définition de la Métrique et de la Rythmique. Pour lui la Métrique s'applique au langage, la Rythmique à la musique, l'un et l'autre considérant des quantités (longues et courtes) et des qualités (accents). La *métrique* ne serait-elle pas plutôt la théorie de ce qui est *mesurable*, à savoir les durées, et la *rythmique* la théorie de ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire de ce qui est purement qualitatif, l'accent. Si l'on comprend ainsi, et si l'on sépare la Métrique de la Rythmique, on se prépare à mieux expliquer pourquoi le "premier temps" et le "temps fort" ne coïncident pas nécessairement. On me demandera : en quoi le premier temps est-il premier s'il n'est marqué d'aucun signe particulier, d'aucun accent ? Je répondrai : ce n'est pas seulement par l'accent qu'un temps se distingue d'un autre, mais par sa fonction dans un mouvement mélodique dont il est un moment. Le *premier temps* mériterait mieux, du reste, le nom de *dernier temps*, car il est essentiellement le *temps de repos* après le *temps d'élan*. Mais c'est tantôt le temps de repos, tantôt le temps d'élan qui est fort ou faible. Si vous marchez, vous pouvez mettre toute votre énergie à frapper le sol de vos pieds, ou au contraire à les relever pour ne frapper le sol que très légèrement.

* * *

En ce qui concerne les "critères mélodiques" du style, M. Guido Adler a dit d'excellentes choses mais je n'y vois aucune nouveauté à signaler. Je note seulement ceci : M. Guido Adler n'aime pas l'abus de l'ornement en art : il a peut-être raison. Mais il va certainement trop loin quand il

affirme que l'art musical doit avoir toujours sa source dans l'émotion, qu'il doit exprimer l'âme humaine et qu'il manque à son rôle quand il se contente d'amuser l'oreille. Pourquoi exclure du domaine de l'art véritable une musique qui ne s'adresserait qu'aux sens et qui n'aurait aucun contenu expressif ? Et puis ce qui est expressif pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Telle musique de Couperin est-elle purement ornementale ou exprime-t-elle un état d'âme ? Grave question. Tout ornement, du reste, n'est-il pas expressif ?... M. Guido Adler prétend que l'art des Maîtres chanteurs fut caduc parce qu'il était de pur agrément ; je ne crois pas ; mais il est mort par ce qu'il reposait sur l'emploi de formules stéréotypées, qui n'avaient même plus d'agrément, sans doute, pour ceux qui en faisaient usage.

*
* * *

C'est quand il passe à la détermination des " genres musicaux " que M. Guido Adler procède peut-être le plus arbitrairement. Mais je suis tout disposé cette fois à ne pas trop lui chercher chicane.

Il est impossible de définir les genres musicaux autrement que d'une façon arbitraire, pour la bonne raison qu'il n'y a pas des genre musicaux. Il y a des œuvres que nous classons dans tel ou tel genre, tout simplement pour mettre un peu d'ordre dans nos idées. Ces classifications sont très commodes : usons-en, mais ne nous faisons pas d'illusions sur leur valeur. Je reprocherai seulement à M. Guido Adler d'accorder à ses définitions des genres une valeur objective qu'elles n'ont pas, qu'elles ne peuvent pas avoir.

Ici M. Guido Adler se débat quelquefois contre de singulières difficultés. Il est certain, par exemple, que nous désignons sous le même nom d'*oratorio* des œuvres extrêmement disparates, qui n'ont de commun entre elles que d'être écrites pour des voix accompagnés par des instruments, de se composer de plusieurs morceaux, et d'être exécutées au concert, non au théâtre. Mais M. Guido Adler ne veut pas se contenter de citer ces caractères purement extérieurs. Il veut découvrir à tout prix des analogies internes, là où il n'y en a pas. Il lui répugnerait de définir un genre par des moyens aussi factices. Mais ses efforts sont vains. Il ne réussit qu'à tout brouiller. S'il arrive à opposer l'*oratorio* à l'*opéra* comme le *lyrique* au *dramatique*, c'est au prix d'une confuse définition du lyrisme, qui ne nous satisfait pas, — et, ce qui est pis, le voici dès lors

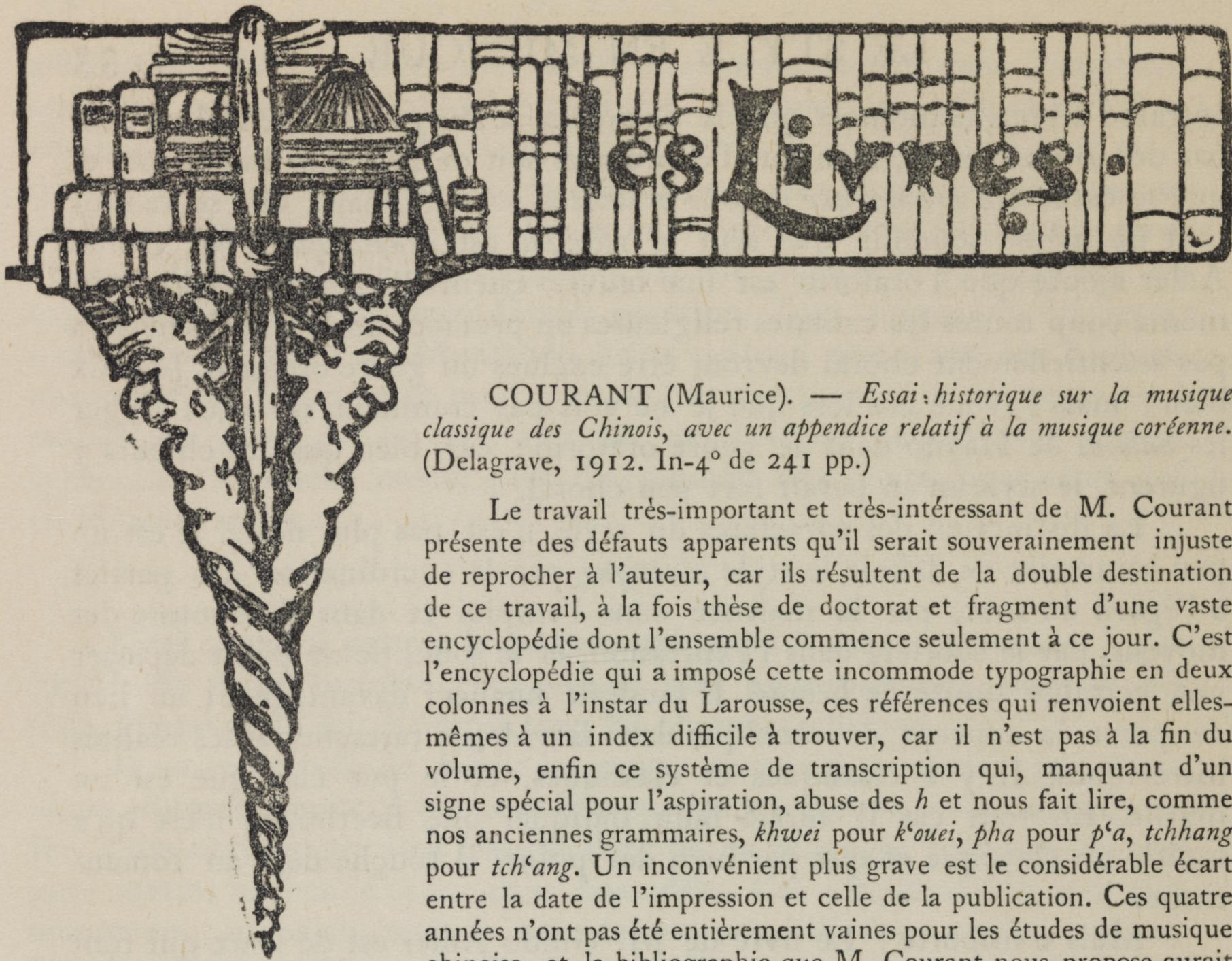
entraîné à nous démontrer que le *Samson* et le *Joseph* de Haendel ne sont pas des *dramas sacrés*, bien que l'expression soit de Haendel lui-même, et que le caractère *dramatique* de tels oratorios soit frappant. On se saurait tout de même soutenir que seul le *scénique* est *dramatique* ! M. Guido Adler ajoute que l'oratorio est une œuvre essentiellement *chorale*, et du même coup toutes les cantates religieuses ou profanes dont le style ne sera pas essentiellement choral devront être exclues du genre oratorio. Je veux bien ; mais j'avoue dès lors que je ne vois pas comment on peut ranger les *Saisons* de Haydn dans le genre oratorio : car, bien que les chœurs y figurent, le style m'en paraît fort peu choral.

La distinction des caractères du style n'est pas plus nette. Il est un peu sommaire de définir le style *classique* par la coordination des parties à l'égard du tout, par la maîtrise dans l'emploi et dans l'économie des moyens, par la sobriété dans l'expression, et le souci de ne point dépasser une certaine limite de beauté. Il faudrait nuancer davantage, et au lieu de poser le concept de classique dans le vide, le rattacher à des réalités historiques. Il y a classiques et classiques, et le pur classique est un mythe. En tout cas il aurait fallu indiquer que Beethoven n'est qu'à moitié un classique et que par bien des points il touche déjà au romantisme.

Mais n'importe ! Le livre de M. Guido Adler est de ceux qui font penser : il suffit. Les quelques indications que nous avons pu donner sur ses intentions ont certainement éveillé la curiosité du lecteur. Nous souhaitons le plus grand succès à ce premier volume d'un ouvrage important qui résume un labeur si considérable, et témoigne d'une si rare étendue d'esprit, — et nous attendons la suite avec impatience.

PAUL LANDORMY.





COURANT (Maurice). — *Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne.* (Delagrave, 1912. In-4° de 241 pp.)

Le travail très-important et très-intéressant de M. Courant présente des défauts apparents qu'il serait souverainement injuste de reprocher à l'auteur, car ils résultent de la double destination de ce travail, à la fois thèse de doctorat et fragment d'une vaste encyclopédie dont l'ensemble commence seulement à ce jour. C'est l'encyclopédie qui a imposé cette incommode typographie en deux colonnes à l'instar du Larousse, ces références qui renvoient elles-mêmes à un index difficile à trouver, car il n'est pas à la fin du volume, enfin ce système de transcription qui, manquant d'un signe spécial pour l'aspiration, abuse des *h* et nous fait lire, comme nos anciennes grammaires, *khwei* pour *k'ouei*, *pha* pour *p'a*, *tchhang* pour *tch'ang*. Un inconvénient plus grave est le considérable écart entre la date de l'impression et celle de la publication. Ces quatre années n'ont pas été entièrement vaines pour les études de musique chinoise, et la bibliographie que M. Courant nous propose aurait

gagné à mentionner, par exemple, l'article très précis de Moule sur les instruments de musique ¹), ceux de M. Soulié sur la musique moderne ²) peut-être même le petit livre où l'auteur de ces lignes a essayé de résumer la théorie de la musique chinoise en son développement historique ³).

Il y avait aussi des réflexions intéressantes dans le premier volume de l'ouvrage inachevé de La Fage ⁴), qui est un compilateur comme Fétis, mais plus intelligent et mieux informé. Enfin et surtout les philosophes non classiques de la Chine méritaient d'être représentés autrement que par les *Textes philosophiques* du P. Wiegner ; il était bien facile à M. Courant d'indiquer ici un des nombreux recueils de *tzeù* qui figurent à la Bibliothèque Nationale, et dont plusieurs renferment de précieux commentaires. Mais il n'entraît pas dans son dessein d'approfondir les considérations de morale et de métaphysique qui, à toutes les époques, en Chine comme dans la Grèce antique, ont marqué si fortement non seulement la théorie, mais aussi la pratique de l'art musical, en imposant par exemple certains nombres pour les dimensions des instruments, le calcul des longueurs vibrantes, ou la construction des gammes.

¹ A. C. Moule, *Chinese musical instruments*, Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society, XXXIX (1908).

² G. Soulié, *La musique en Chine*, Bulletin de l'Association franco-chinoise, 1910, pp. 13, 139, 239, 369 ; 1911, pp. 24, 156, 203, 263, 287.

³ Louis Laloy, *La musique chinoise*. Paris, Laurens, 1910.

⁴ La Fage, *Histoire de la musique et de la danse*. Paris, Imprimeurs réunis, 1844.

Il relègue dans un dernier chapitre les *Idées cosmologiques et philosophiques*, et n'en donne qu'un aperçu très sommaire, alors que l'exposé historique qui précède fût devenu beaucoup plus clair si on y avait mis ces idées en rapport avec chacune des institutions successives qui les expriment.

Particulièrement je reprocherai à M. Courant d'avoir trop rarement invoqué les textes des philosophes taoïstes, et j'insisterai sur ce reproche parce que j'en dois prendre ma part. Quand j'ai fait paraître mon petit essai, je n'avais encore qu'une connaissance très imparfaite de ces textes : aussi me suis-je appuyé presque exclusivement sur les préceptes de Classiques, qui ne concernent que l'hygiène morale, au lieu que les philosophes qui succèdent à Laò-tzé, animés d'un esprit véritablement panthéiste, ont manifesté, tantôt par les rapprochements d'une puissante poésie, tantôt par les spéculations d'une arithmétique symbolique très comparable à celle des Pythagoriciens, la mystérieuse analogie qui fait de l'harmonie musicale l'image de l'harmonie universelle. Il me paraît aujourd'hui qu'on ne saurait parler de la musique en général, sans traduire en manière d'introduction cette page admirable où Tchouāng-tzé décrit la musique de la Terre, que le vent, respiration immense, joue en faisant retentir les grottes des montagnes et les arbres des forêts.

Ce ne sont là que des hypothèses. Si je les risque, c'est que je ne désespère pas de les voir confirmer un jour ; c'est surtout afin de montrer combien il peut être utile, pour connaître la musique chinoise, de lire même les ouvrages qui ne lui sont pas spécialement consacrés. Par ailleurs, M. Courant a dépouillé de la façon la plus consciencieuse les traités spéciaux ainsi que les histoires dynastiques, dont chacune, comme on sait, réserve quelques chapitres à la musique, placée en Chine sous la tutelle de l'Etat. Ce labeur est assez considérable, et assez fructueux, pour qu'on lui sache gré de l'avoir mené à bien et le tienne quitte du reste pour l'instant. On trouvera dans son livre les renseignements les plus sûrs et les plus minutieux sur les *liu*, ces diapasons de la musique chinoise, leurs variations nombreuses et leurs combinaisons compliquées. En particulier il cite et commente avec beaucoup de sagacité un texte de l'histoire des Souei, d'où il résulte que dès le VI^e siècle de notre ère un musicien de race turque avait importé en Chine la gamme diatonique de 7 notes, sans pourtant réussir à la faire adopter.

Il n'est pas possible aujourd'hui de traiter à la fois de façon complète toutes les questions relatives à la musique chinoise, ni surtout de les résoudre. Le sujet est presque entièrement neuf, en ce sens que jusqu'à ces dernières années il n'a tenté que les historiens de la musique et non les sinologues ; le dépouillement des textes, si nombreux et si disséminés, est à peine commencé. Ce qu'il nous faut, et pour longtemps encore, ce sont des monographies et des répertoires. Si on veut bien considérer l'ouvrage de M. Courant comme un de ces répertoires dont le titre pourrait être *La musique chinoise dans les histoires dynastiques et les traités techniques* on le trouvera de tous points excellent, et, ce qui vaut mieux encore, très utile pour toutes les recherches ultérieures.

LOUIS LALOY.

BACHMANN (A.) — *Les grands violonistes du passé*. (Fischbacher in-4° de 470 pages, avec nombreux textes de musique).

L'ouvrage de M. A. Bachmann consiste essentiellement en une sorte de dictionnaire consacré à 40 violonistes célèbres. Le dictionnaire comprend, pour chacun des artistes considérés, une biographie plus ou moins détaillée ornée du portrait du musicien qui fait l'objet de cette biographie et suivie selon le degré d'importance violonistique de ce musicien du Catalogue thématique de ses œuvres. Il ne faut chercher ici aucun travail d'ensemble conçu selon un plan historique ; c'est une série de monographies de violonistes de toutes époques et de tous pays, rangées par ordre alphabétique.

L'auteur a cependant cherché à rattacher les uns aux autres des divers violonistes du pays en les groupant d'après l'enseignement qu'ils ont suivi et sous le titre de *L'École de violon* il a dressé de ceux-ci une sorte d'arbre généalogique pédagogique. Certaines biographies, celle de Joachim, par exemple, et surtout celle de Paganini, sont très développées et apportent d'intéressants documents. D'autres ne sont pas seulement trop brèves, elles se contentent de faire intervenir Fétis ou Wasielewski, et semblent ignorer les travaux modernes ; nous citerons les biographies de Corelli, de Leclair et de Kreutzer. Enfin les catalogues thématiques sont souvent établis, en ce qui concerne, les violonistes du XVIII^e siècle, non pas d'après les éditions originales, mais d'après des révisions récentes. Tels qu'ils se présentent, ces catalogues peuvent néanmoins rendre de grand services...

L. DE LA LAURENCIE.

BARMAS (Isaye). — *La solution des problèmes de la technique du violon*. (Berlin, Bote et Bock, Paris M. Eschig in-fol).

Isaye Barmas est depuis longtemps accrédité en Allemagne et à l'étranger en qualité de violoniste et de professeur. Son école basée sur un système solide lui a valu un succès mérité, ainsi que le prouvent de nombreux et brillants élèves.

Barmas démontre dans son ouvrage que la principale condition d'un jeu précis et sûr, c'est l'agilité des doigts, l'indépendance du poignet, et la légèreté du bras.

“Ce que la nature a souvent donné au génie, dit-il, chacun peut l'acquérir par le savoir et par un enseignement rationnel. N'oublions jamais que toute technique réside dans le cerveau, et qu'elle est dirigée par lui. Avant d'aborder les hautes difficultés techniques, on veillera à ne travailler le violon et l'archet que de la façon la plus naturelle. Alors l'ennui et le mécontentement disparaîtront, d'autant plus qu'on pourra plus rapidement se consacrer à la musique proprement dite”.

Le livre, parfaitement traduit par Nestor Lejeune, est orné de 27 illustrations et d'une série d'exercices. Capet, Marteau et Kreissler lui ont adressé d'élogieux compliments.

K. K.

WAGNER (Peter). — *Einführung in die Gregorianischen Melodien*. I Band, 2^{er} Theil. (Leipzig. Breitkopf. 1912. gr. in 8^o de XVI et 505 pp. avec plusieurs reproductions phototypiques.)

Ce livre est consacré à la Paléographie du chant grégorien. Il est impossible en quelques lignes de décrire un ouvrage d'une si haute importance, non seulement pour la théorie, mais aussi la pratique du chant liturgique. Le très riche contenu de ce volume est présenté avec un ordre, une logique et une volonté qui en font un instrument de travail de premier ordre.

18 chapitres et un important appendice nous initient à l'histoire des Neumes ; d'abord leur origine : étude des notations byzantine, russe, et arménienne ; puis, description des plus anciens neumes latins.

Le Dr Wagner passe ensuite aux principaux types d'écriture neumatique : mozarabe, italienne, française, anglo-saxonne et allemande, et arrive aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, avec l'étude des neumes-accents.

Les trois derniers chapitres sont consacrés à la rythmique des neumes, et là M. Wagner a remanié considérablement la première édition de son ouvrage, en exposant une thèse nouvelle d'interprétation : la figure seule des notes donnerait le secret du rythme. M. Gastoué a discuté certaines théories du Dr Wagner ; mais quoi qu'il en soit, ce manuel de Paléographie grégorienne est un ouvrage capital pour l'étude du chant liturgique, et la deuxième édition de la *Neumenkunde* rendra les plus grands services aux amis de l'art grégorien.

WAGNER (Peter). — *Neumenkunde*, Paläographie des liturgischen Gesanges, 2^e édition, revue et augmentée, (Leipzig. Breitkopf et Härtel, grand in-8° de XVI & 506 pages, avec transcriptions musicales et nombreuses phototypies. 12 M.)

Cet ouvrage considérable forme le tome II des études du D^r Wagner sur "l'Introduction aux mélodies grégoriennes", dont nous venons de citer le premier volume.

Un livre aussi éminent, et qui résume une vie d'études, de travaux et d'enseignements mériterait une longue et sérieuse analyse, et aussi une traduction française. L'érudit professeur de l'Académie de Fribourg expose successivement avec une énorme documentation les diverses espèces de notation qui furent usitées au moyen-âge. Trois gros chapitres sont consacrés aux signes des lectionnaires orientaux, aux neumes byzantins, russes et arméniens.

Mais, à côté de l'étude paléographique, le D^r Wagner aborde la question d'interprétation et de rythme ; il remonte par exemple, l'identité rythmique de la *virga*, du *punctum* et de la *virga jacens*, dans les passages syllabiques, et il prouve à l'aide d'un texte nouveau du ms. C. 58.275 de la bibliothèque de Zurich (XII^e s.) que certaines écoles ont indiqué par la *virga* les notes longues, et par le *punctum* les brèves, mais seulement dans les groupes, ce qui paraît contradictoire. On s'est précisément demandé si ce ne serait pas là le premier jet des *propriétates* de la notation proportionnelle du XIII^e siècle. (Cf. Tribune de St. Gervais. Décembre 1913).

L'ouvrage du D^r Wagner est un instrument de travail indispensable à ceux qui s'intéressent par métier ou par vocation, au chant liturgique et à l'art musical du moyen-âge.

F. RAUGEL.

JEANNIN. — *Le chant liturgique syrien* (in-8° de 205 pages. Paris, Imprimerie Nationale.)

Un excellent livre en tout sens, tel est ce travail "de bénédictin", c'est bien le cas de le dire, sur le chant de l'église chrétienne orientale de Syrie, c'est-à-dire de celle qui, depuis l'origine, continue de célébrer dans la langue et avec les coutumes syriaques, la liturgie traditionnelle.

Mais, si les paroles de ces offices remontent, en grande partie, au III^e siècle, que sont ses mélodies ? Ici, il n'y a d'autre guide que la tradition orale. Et l'ouvrage de Dom Jeannin fruit de dix années de travail, est justement précieux parce qu'il fixe, avec un soin infini, l'instant de cette tradition qui nous est contemporain. Jamais, en effet, l'église syrienne à part d'infimes exemples, n'a connu de notation musicale : la théorie, très complexe, demi-arabe et demi-persane, jointe à la transmission orale des mélodies, a suffi. Et, de celles-ci, l'auteur donne des types assez nombreux, dans tous les genres, pour qu'on soit parfaitement documenté sur la question.

Critiquement, et avec tout ce que je sais du chant oriental, je tiens pour parfait le livre de Dom Jeannin : appuyées, d'un côté, sur un rigoureux enregistrement des pièces chantées, et d'un autre, sur une érudition de bon aloi, ses conclusions ne peuvent qu'être acceptées par tout musicologue. Le travail de Dom Jeannin est précieux, entre autres points de vue, par la documentation authentique qu'il nous offre de chants syriens, bien éloignés de l'orientalisme tout conventionnel dont certains auteurs nous objectent les formes, qu'ils ne connaissent que par à peu près. A ce titre, cet ouvrage peut aider à jeter de vives lumières sur la compréhension du rythme original des chants grégoriens, et c'est à quoi Dom Jeannin n'a pas manqué.

Je n'émettrai qu'un seul vœu : c'est que le savant auteur nous donne bientôt la collection complète des mélodies syriaques et chaldéennes dont il a recueilli le répertoire.

A. GASTOUÉ.

GATARD (A.) — *La Musique grégorienne* (in-8° de 124 p., Paris, Laurens).

Simple exposé de l'ensemble de la question, telle qu'elle résulte de la restauration bénédictine, le livre de Dom Gatard est une très pratique conférence de vulgarisation pour le " grand public " non initié au sujet. Je ne reprocherai pas trop à l'auteur les quelques passages rares, en lesquels il s'est trop montré partisan des doctrines de Dom Mocquereau. Son livre est un aimable compagnon, avec lequel on peut passer une heure profitable.

A. GASTOUÉ.

SPAETH, (S. G.). — *Milton's Knowledge of Music*. (Princeton, University, Library, 1913, in-8° de 186 pp.)

Cette dissertation fut présentée à la Faculté de l'Université de Princeton pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie. C'est un travail très consciencieux, très documenté et fort intéressant. Il a pour but de jeter quelque nouvelle lumière sur le caractère et la personnalité de Milton, grâce à l'étude, dans ses ouvrages, de tout ce qui touche à la musique. L'auteur réussit à montrer, après un examen des textes, patient, judicieux, et habilement conduit, que la musique fut chez le poète, par aptitude naturelle, et aussi par éducation, un mode de pensée si habituel qu'on peut affirmer que la Nature se révélait à lui plus par ses harmonies que par ses couleurs ; et ceci, même alors qu'il était encore clairvoyant. Ainsi, dit S., pour Milton, la caractéristique de la forêt n'est point d'être verte, mais de faire entendre le murmure des feuilles et le chant des oiseaux.

Fidèle aux méthodes qui sont encore les nôtres, je veux dire à la théorie d'influence du milieu et du moment, S. consacre le premier chapitre de sa thèse à étudier la musique anglaise au XVII^e siècle. On y trouve cette assertion, assez inattendue, que la seule école musicale ayant quelque valeur, à cette époque, fut l'école anglaise. Les Flamands, dit l'auteur, déployèrent beaucoup d'habileté, principalement dans le développement de la forme madrigalesque... mais leurs compositeurs étaient forcés de satisfaire à une telle variété de goûts qu'aucun style caractéristique ne sortit de leur plume. L'Allemagne produisit seulement un ou deux bons compositeurs. L'Italie, préoccupée de la re-découverte du monde ancien, n'offre rien de son propre fonds à la musique européenne, mais se contente des ouvrages importés des Flandres. — Chacun étant ainsi mis à son rang, (nous laissons à l'auteur la responsabilité de ses affirmations) l'Angleterre reste seule.

Ce qui est tout à fait notable, c'est la place accordée par Milton à la musique. Reprenant les théories platoniciennes, il ne la considère pas tant comme un art particulier que comme l'expression même de l'harmonie des mondes. Philosophe, poète et chrétien il puisa son inspiration dans son idéale conception de la musique. Pour lui, la signification de la musique est en relation étroite avec l'univers entier.

M. DAUBRESSE.

GRATIA. — *L'Étude du piano*, (1 vol. petit in 4° ill. de 4 planches hors-texte et de 60 figures. Ch. Delagrave.)

Nul mieux que M. L. E. Gratia n'était qualifié pour traiter un tel sujet. Nombreux sont les ouvrages qui ont été écrits sur l'étude du piano. Ce dernier né a ceci de particulier qu'il résume tout ce qui a été dit, et apporte des idées nouvelles. L'ordonnance des matières est méthodique. Des tableaux synoptiques aident le lecteur à comprendre l'ensemble, et lui permettent de se reporter ensuite aux pages indiquées plus pour amples détails. De nombreuses figures et exemples ajoutent à la clarté des démonstrations, et font que les passages, qui parfois pourraient être un peu ardu à la lecture, deviennent aussitôt essentiellement

pratiques. Grâce à un index joint aux tableaux, l'élève peut immédiatement trouver la solution des difficultés qui le préoccupent, et les travailler à l'aide de moyens ayant pour but de réaliser un maximum de progrès, à l'aide d'un minimum de travail. Les observations personnelles dont l'ouvrage fourmille, lui donnent un attrait particulier. M. Gratia met en garde contre les dangers d'une étude mal conduite ou exagérée, cite les différentes positions de mains, etc., examine les adjuvants mécaniques dont quelques uns ont été inventés par lui, le choix des doigtés, les pédales, et il aborde ensuite l'étude de la mémoire musicale.

Les pianistes liront ce volume avec profit. Il sera encore utile aux musiciens de tout genre, les travaux sur la mémoire, les centres psychiques supérieurs et inférieurs, les mouvements réflexes, l'automatisme, étendant considérablement l'intérêt de l'ouvrage.

L. GREILSAMER.

CURZON, (H. de). — *Mozart*. (Paris, Alcan 1914, in-8° de 287 pp.).

Il est évidemment difficile de dire du nouveau sur Mozart ; M. de Curzon, du reste, n'affiche pas cette prétention et fait de larges emprunts à ses devanciers en littérature mozartine, principalement à MM. de Wyzewa et de St. Foix. Son livre essentiellement laudatif est donc un intéressant résumé de "ce que tout musicien doit avoir" concernant le maître de Salzbourg.

V. P.

BERDENIS DE BERLEKOM, (M.). — *Les premières leçons de piano*. (Paris, Gaillard, 18 rue St. Sulpice, in 4° de 80 pp.).

Cette petite méthode est plutôt destinée à la nursery qu'à la salle d'études. Elle comprend à la fois un manuel élémentaire de solfège, qui n'est assurément pas plus mauvais que beaucoup d'autres et des morceaux à 2 et à 4 mains pour les débutants ; toute théorie sur le mécanisme et l'articulation est délibérément laissée de côté sous prétexte que l'enfant y est invinciblement rebelle ; on pourrait objecter à cela que l'objet d'une bonne méthode serait précisément de vaincre cette naturelle antipathie. M^{me} Berdenis a pourvu chaque morceau d'un petit texte, que l'élève chantera tout en déchiffrant : excellente intention.

V. P.

FLORENCE MAY. — *Johannes Brahms*. (Deux parties en un seul volume in-8° de xvi + 314 + 362 pages. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1911).

Cette publication est la seconde édition d'un ouvrage considérable paru en anglais en 1905 et présenté cette fois en allemand par les soins du traducteur Ludmille Kirschbaum. Sous le contrôle de l'auteur lui-même. M^{me} Florence May a connu personnellement Brahms, elle s'est rencontré avec lui à différentes époques de sa vie, et elle nous rapporte très soigneusement les moindres faits, les moindres paroles, les moindres impressions qu'elle a pu noter alors. D'autre part elle a dépouillé avec le zèle le plus minutieux tous les articles de journaux, toutes les pièces d'archives, toutes les lettres publiées et même parfois inédites, tous les travaux critiques dont l'étude pouvait, directement ou indirectement, éclairer la figure de Brahms et l'histoire de sa vie. Elle n'a point négligé non plus de nous décrire les milieux divers qu'a traversés Brahms, et de nous faire connaître, en leur intimité, ses principaux amis. Elle a su rattacher même à son récit tout un tableau général de l'activité musicale en Allemagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle. M^{me} Florence May a donc excellemment rempli sa tâche. Tout au plus pourrait-on lui reprocher un peu trop de com-

plaisance pour les mérites du musicien dont-elle a entrepris la biographie. Mais ne soyons pas trop difficiles ! Et louons, pour finir, M^{me} Florence May d'avoir joint à son livre des tables des œuvres de Brahms par numéro d'œuvre, par ordre chronologique, par ordre systématique, une table des lieder par ordre alphabétique d' "Incipit", une table des auteurs de textes poétiques, un index bibliographique, et une table alphabétique des matières traitées dans le volume. Voilà qui est d'une utilité inappréciable !

LANDORMY.

LIVRES REÇUS

- FALCK — *W. Friedmann Bach*. (Lpz. Kanht Nachfolger 1913 in-8° de 170+32 pp.)
- SEIFERT (Max). — *Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte*. (Berlin Ernest Siegfried Mittler und Sohn, 1914 in-8° de 16 pp.)
- DELBRUCK (Hans). — *Die Zukunft der Zukunftsmusik*. (Extrait des Preussische Jahrbücher, Berlin 1914)
- BERNARD (Gabriel). — *Le Wagner de Parsifal* (Paris, Méricant in-12° de 320 pp. fr. 5)
- BONNEROT (Jean). — *C. Saint-Saëns* (Durand et fils, 1914 in-12° de 179 pp. fr. 2)
- LAURENCIE (L. de La). — *La musique* (Chapitre de *La Vie Parisienne au XVIII^e siècle*) (Félix Alcan, 1914 in-8°)
- MAY (Florence). — *Johannes Brahms*, aus dem englischen übersezt von KIRSCHBAUM (Lpz. Breitkopf 1911, in-8° de 362 pp. Mk. 22)
- CUCUEL (G.). — *Les créateurs de l'opéra-comique français*. (F. Alcan 1914, in-12° fr. 3,50)
- DUHAMEL (Maurice). — *Musiques bretonnes*. (Paris, Rouart Lerolle et C^{ie} 1913 in-8° de 224 pp.)
- BACHMANN (Alberto). — *Les grands violonistes du passé*. (Fischbacher 1913 in-fol de 470 pp. fr. 50)
- QUATRELLES L'ÉPINE (M). — *Cherubini*. (Lille, Lefebvre-Duroc, 1913, in-4° de 174 pp.)
- AUGÉ DE LASSUS (L.). — *Saint-Saëns* (Delagrave 1914, in-12° de 276 pp. fr. 3.50)
- VUILLEMIN. *Gabriel Fauré* (A. Durand et fils, 1914, in-12 de 55 pp. fr. 3).
- THOMAS (Wolfgang). — *Mozart-Schatzkästlein* (München, Wunderhorn-Verlag 1912, in-12 de 88 pp.)
- RAYMOND DUVAL (P. H.). — *La musique romantique en Allemagne*. (Non mis dans le commerce. In-12° de 315 pp.)
- WYZEWA (Th. de). — *Beethoven et Wagner* (Peirrin 1912, in-8° de 382 pp, fr. 5).
- DEUTSCH (Otto Erich). — *Franz Schubert*. (Muenchen, Georg Müller, 1913-1914, 2 vol. in-4° de 500 pp. Mk. 20).
- STENDHAL. — *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase*, préface de ROMAIN ROLLAND. (Paris, Champion, 1914, in-8° de 496 pp.)
- COMBARIEU. (J.) — *L'Enseignement du chant choral et la méthode nouvelle*. (Delagrave 1914 in-12° de 16 pp.)
- ISTELE (Edgar). — *Duo Libretto*. (Berlin, Schuter und Loeffler, 1914, in-12° de 240 pp. M. 3.)
- LAVIGNAC. — *Encyclopédie de la musique...* Delagrave 1913-1914, 2 vol. T. I. Antiquité. T. II, Italie, Allemande in-4° de 600 pp.)

Société Française des Amis de la Musique

BULLETIN MENSUEL

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée Générale de la Société Française des Amis de la Musique a eu lieu le lundi 30 mars à 4 heures, dans les salons de l'Elysée-Palace-Hôtel (avenue des Champs-Elysées), sous la Présidence de M. G. Berly assisté de M. Ecorcheville, Vice-Président, M. Léo Sachs, Trésorier, M. Gustave Cahen, Secrétaire du Conseil et de M. Louis de Morsier, Secrétaire général.

M. G. Berly a donné lecture du rapport du Conseil pour l'année 1913, dans lequel il est rendu compte des travaux de la Société pour l'année écoulée et de ses projets pour l'avenir.

Il y est notamment expliqué qu'au lendemain de la dernière Assemblée Générale, le Conseil a précisé quel devait être le programme général de la Société. Ce programme a été publié en détail dans l'annuaire de 1913 qui donne également l'objet des quatre Commissions constituées : de Propagande, de Musique, de Province et de Philanthropie.

Il y est rappelé les manifestations auxquelles la Société a cru devoir accorder son patronage, les différentes réunions musicales qui ont eu lieu, les subventions diverses qui ont été consenties soit à des Sociétés, soit à des musiciens dignes d'intérêt. L'attention de l'Assemblée s'y trouve, ensuite, attirée sur la fondation du Prix de Musique, la création d'une Bibliothèque musicale, le prochain Congrès International de Musique qui doit avoir lieu à Paris au mois de juin, le projet de fondation, à Bruxelles, d'une société Belge des Amis de la Musique.

Il y est en outre annoncé, avec l'expression des regrets unanimes du Conseil, les démissions de M^{me} la Comtesse d'Haussonville et de M. Romain Rolland qui, si leurs occupations ne leur permettent plus de faire partie du Conseil d'Administration, n'en restent pas moins membres de la Société.

Enfin, après un compte-rendu de la statistique des membres de la Société dont le nombre augmente chaque jour, le Rapport rappelle, avec de vives félicitations, le grand succès remporté par les Concerts Populaires Monteux qui ont débuté cette année sous le patronage de la Société et grâce à l'appui de quelques-uns de ses membres les plus dévoués. S'associant à ces félicitations, l'Assemblée a fait à M. Monteux, qui y assistait, la plus sympathique ovation.

L'intéressant rapport du Conseil a provoqué, à maintes reprises, les applaudissements de l'Assemblée. Il paraîtra d'ailleurs intégralement dans notre prochain annuaire de 1914, qui est actuellement sous presse.

M. Léo Sachs, trésorier, a donné ensuite lecture de son rapport sur la situation financière de la Société. Les comptes présentés dans ce rapport ont été approuvés à l'unanimité.

L'ordre du jour étant épuisé et personne n'ayant demandé la parole, la séance a été levée à 4 heures 1/2.

* * *

RÉUNIONS MUSICALES

A la suite de l'Assemblée Générale, nos sociétaires ont eu le plaisir d'assister à une audition musicale qui fut des plus réussies, grâce à l'amabilité de Madame Bugg, de l'Opéra, et du Quatuor Chailley.

42 SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

Le Quatuor Chailley, composé de Messieurs Marcel Chailley, Victor Gentil, Philippe Jurgensen et Jules Griset est, comme on le sait, lauréat du prix de musique, pour 1913, de la Société Française des Amis de la Musique.

En remerciement du témoignage d'estime et d'encouragement qui lui fut ainsi accordé par notre Société, le Quatuor Chailley nous a très gracieusement demandé de se faire entendre à l'une de nos réunions privées. Il va de soi que nous avons accepté avec empressement cette aimable proposition.

C'est ainsi que nos membres ont eu l'occasion d'apprécier les hautes qualités musicales de ce Quatuor, qui a d'ailleurs souvent affirmé sa maîtrise dans les grands concerts, tant en France qu'à l'étranger. Mais, il ne nous appartient pas de faire, à cette place, œuvre de critique. Nous voulons seulement nous borner à constater l'accueil enthousiaste qui a été fait à Messieurs Marcel Chailley, Victor Gentil, Philippe Jurgensen et Jules Griset pour l'excellente exécution du 2^e *quatuor* à cordes de Beethoven et du *quatuor à cordes* de Debussy et renouveler à ces remarquables artistes nos remerciements les plus sincères pour le plaisir qu'ils nous ont procuré.

Nous désirons également offrir ici l'hommage de notre vive gratitude à M^{me} Bugg qui a bien voulu accepter d'apporter à notre réunion la grâce exquise de sa personne et le charme profond de son art. Malgré l'inquiétude d'un rhume malencontreux qui voilait un peu l'éclat habituel de sa voix, M^{me} Bugg n'a pas moins interprété de la manière la plus émouvante le bel air *d'Acis et Galatée* de Haendel, le farouche *Hôpak* de Moussorgski et deux délicieuses et spirituelles mélodies de M. Alfred Bruneau intitulées "*Promenade*" et "*La Lettre du Jardinier*".

L'Assemblée a exprimé à Madame Bugg combien elle a apprécié tout à la fois sa vaillance et son talent en ne lui ménageant pas, de tout cœur, les plus chaleureuses acclamations.

* * *

Nos membres ont encore eu le grand plaisir d'être conviés, le samedi soir 25 avril, à la salle Malakoff, pour assister à une représentation de "*La Farce du Cuvier*", paroles de M. Maurice Léna, et musique de M. Gabriel Dupont.

Cette réunion exceptionnelle qui offrait, on en conviendra, un intérêt tout particulier, a eu lieu — nous sommes heureux de le redire ici — grâce à l'aimable initiative de M. Robert Le Lubez, un des membres les plus dévoués de notre Société.

M. Robert Le Lubez, dont on connaît l'autorité en matière musicale et le beau talent de chanteur, a eu l'heureuse idée de monter la *Farce du Cuvier* avec le concours de deux artistes des plus appréciées dans la haute société parisienne, Mesdames Vaucaire et Jacquet-Marsans ; nous sommes très vivement touchés qu'avant toute audition publique il nous ait offert de réserver, en quelque sorte, la primeur de ce charmant ouvrage aux "Amis de la Musique".

Que M. Robert Le Lubez et ses charmantes collaboratrices reçoivent ici à nouveau l'expression de toute notre reconnaissance et, de plus, tous nos compliments, car la représentation de samedi dernier a remporté un succès éclatant.

L'œuvre est de celles qui s'imposent du premier coup, d'abord par la franche gaîté d'un sujet bouffon traité de main de maître par M. Maurice Léna, ensuite par l'élégance, la vivacité et le pittoresque d'une musique imprégnée de la plus heureuse inspiration.

Nul ne s'étonnera, parmi ceux qui le connaissent, que le musicien à la fois si délicat et si profond qu'est M. Gabriel Dupont ait écrit pour cette "farce" sentimentale, du meilleur aloi, une partition qui est très certainement, nous nous risquons à le proclamer, un petit chef-d'œuvre.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE 43

Quant aux artistes, il serait impossible, sans doute, d'interpréter avec plus d'esprit, de sûreté et d'entrain, une œuvre plus charmante, au double point de vue de la musique et de l'action, que ne l'ont fait M^{me} Vaucaire, incomparable dans le rôle de *Jaquette*, M^{me} Jacquet-Marsans, infiniment spirituelle sous le traits de *Périnette* et M. Robert Le Lubez qui a fait du personnage de *Jaquinot* une création inoubliable.

Nous ne voulons pas oublier M^{mes} Coursin, Couty, Delanne et Rosemai qui ont chanté les rôles épisodiques des lavandières avec beaucoup de verve et de talent, ni M. Le Baillif, qui a tenu la partie de piano avec une *maestria* tout-à-fait remarquable.

La mise en scène de M^{me} Pierron-Danbé fut très appréciée et l'on se doute bien que cette troupe d'élite a été longuement acclamée et rappelée par l'auditoire nombreux et élégant qui se pressait à la salle Malakoff.

NOUVEAUX MEMBRES

Les nouvelles adhésions qui sont parvenues au Secrétaire Général sont, par ordre alphabétique :

M^{me} C. Alphen-Salvador
M^{me} Roger d'Amboix de Larbont
M. Claude Anet
M. Maurice Bonhomme
M^{me} Maurice Bonhomme
M^{lle} Odette Carlyle
M^{me} Claude
M. Alfred Coenen
M^{lle} Cohen
M. Constantin-Gilles
M. N. G. Coronio
M^{me} Lucien Delmas
M^{me} Paul Desmarais
M. Jean Dreyfus-Stern
M^{lle} Thérèse Duroziez
S. E. Etienne de Elisséieff
M^{me} P. Foucher
M^{me} Eugenia Galewska
M^{me} Etienne Gaveau
M. Jules Griset
M^{me} Jules Griset
M. Louis Helbronner
M. Louis Jacob
M^{me} Japy
M^{lle} Thérèse Jeanès
M^{me} Kœchlin
M^{lle} Larcher
M^{lle} Aline Léon
M^{me} Lise Lièvre
M^{lle} Ester Lindahl
M^{me} Paul Marty

M. André Mauban
M^{me} André Mauban
M. L. Mors
M^{me} Léon Muhlfeld
M^{me} Louis Natanson
M. Georges Parcelier
M^{me} Georges Parcelier
M^{me} Albert Petsche
M. Olivier Raulin
M. de Renaucourt
M. Gabriel Rosenwald
M^{me} Gabriel Rosenwald
M^{me} Sartoris
M^{me} Gabrielle Scapini
M^{me} Louis Schopfer
M^{lle} Anna Sée
M. Marcel Simon
M^{lle} Arnolde Stephenson
M. J. Stern
M^{me} J. Stern
M^{me} Léon Tabet
M^{lle} Minnie Tracey
M^{me} Vacher
M^{me} Gustave Valabrègue
M. Paul Vidal
Doctor Villeroux
M^{lle} Watto
M^{me} Eva de Winklerfelt
M^{me} Jean de Witt
M. Zukowski

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. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

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

M. LOUIS BARTHOU, *député.*

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

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

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.

M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*

M. LÉON BOURGEOIS, *ancien Ministre.*

M. GUSTAVE BRET.

M^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.

M. FERNAND HALPHEN.

M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M^{me} DANIEL HERRMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.

M^{me} GEORGES KINEN.

M. J. PASQUIER.

M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.

M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.

M. A. PRÈGRE.

M^{me} THÉODORE REINACH.

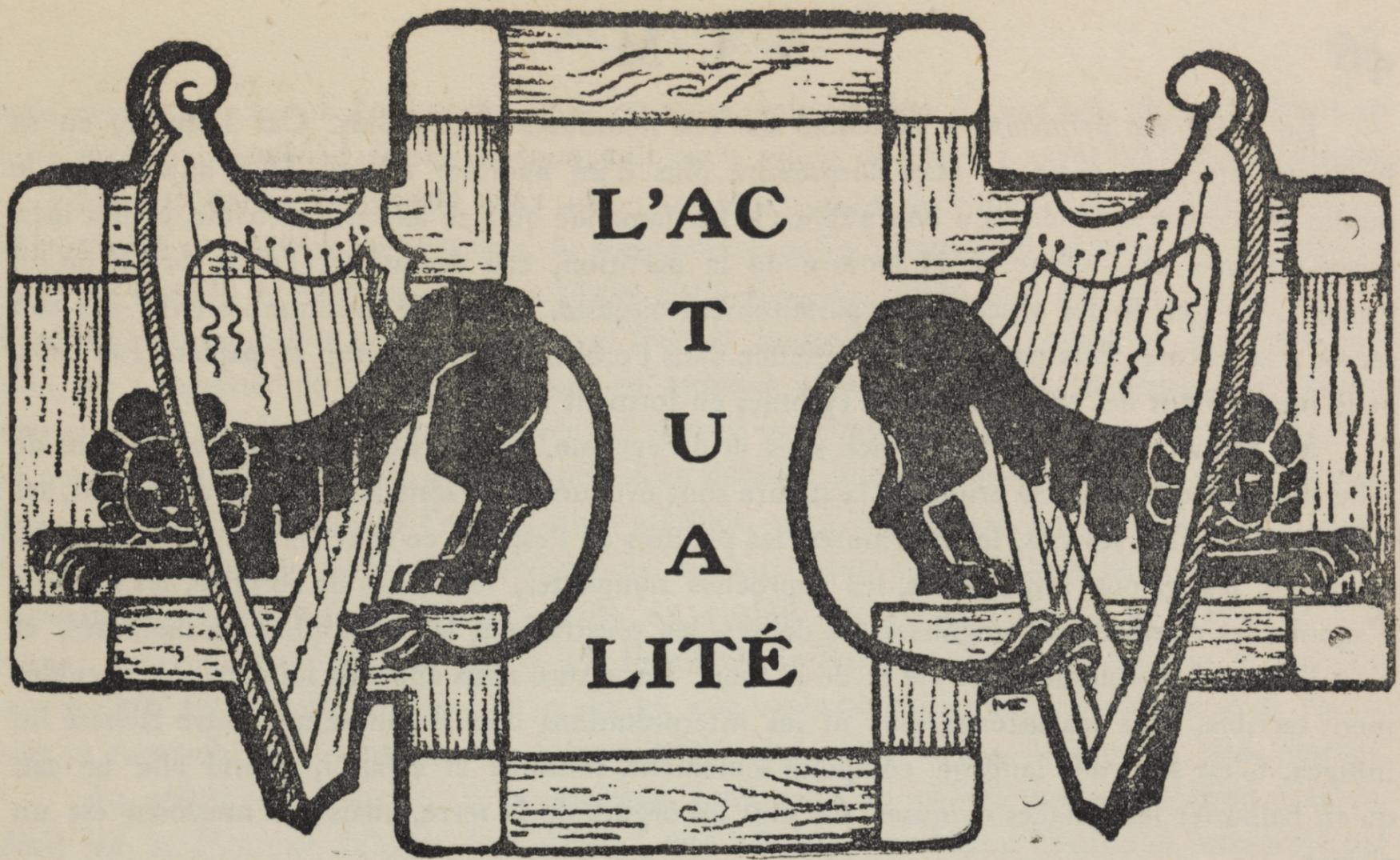
M. JACQUES ROUCHÉ, *Directeur de l'Opéra*

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.



Le Sacre du Printemps

Paris, qui avait commis une cruelle injustice, vient de la réparer par un triomphe. Nous n'avions pu entendre, l'année passée, le *Sacre du printemps*, à cause des clameurs indignées. Il a été, aux derniers concerts de M. Monteux, écouté dans le plus respectueux silence, et acclamé sans fin. Les critiques les plus sévères ont reconnu son pouvoir. Les compositeurs les plus envieux sont réduits à accuser la cabale ou la mystification.

Si Wagner, après le scandale du *Tannhäuser*, avait pu, les passions politiques calmées, en appeler au goût des amateurs, aurait-il obtenu, lui aussi, sa réhabilitation ? Peut-être, car le public véritable, celui qui vient pour son plaisir, commençait à se substituer aux factions de la cour et eût soutenu l'ouvrage si, après trois représentations, on ne l'eût retiré de l'affiche. Il ne faut jamais désespérer de Paris.

Mais il est certain également que depuis cinquante ans on a appris, en notre capitale, à mieux aimer et à mieux comprendre la musique. La concurrence de cinq sociétés de concerts symphoniques, l'existence aussi d'une revue comme celle où paraîtront ces lignes, sont à la fois les preuves et les instruments de cet indéniable progrès. Entre les artistes et le monde, une alliance s'est conclue ; les premiers ne sont plus montrés aux invités d'une soirée comme des phénomènes dont l'approche est interdite ; on traite avec eux d'égal à égal ; ils reçoivent à leur tour, et les personnes qui assistent à la dernière répétition de tel concert du dimanche, intimement flattées de cet honneur, se tiennent, en dépit de leurs aigrettes ou de leurs fourrures, aussi sages qu'au cours de M. Bergson.

Le *Sacre du printemps* a bénéficié de ces heureuses dispositions. Car l'œuvre, en sa hardiesse intrépide, avait de quoi surprendre plus d'un auditeur timoré. Mais aujourd'hui le public des concerts est devenu bon public. Il ne demande qu'à se laisser émouvoir, et il a bien raison. J'avais moi-même, à la lecture de la partition, cru remarquer l'abus de tel ou tel procédé. Ce sont là des observations parfaitement oiseuses. Une telle musique ne livre pas son secret à la lecture. Elle parvient à l'existence dans l'orchestre, et non sur le papier. Les sons, et le mouvement des sons, qui est le rythme, en forment la substance.

M. Strawinski est le maître des sons et du rythme. Il sait choisir et disposer les sons de telle manière que tous les bruits de la nature sont évoqués. Ce sont les terreurs de la nuit, les frôlements d'ailes, les cris, les murmures, les plaintes de l'espace, ce sont les mugissements des monstres, les galops implacables, les approches rampantes, les bonds de surprise, les sursauts d'agonie, les combats, les angoisses, les délires, les prostrations, les triomphes ensanglantés, et c'est l'union indissoluble de la vie et de la mort. La nature nous apparaît ici dans son aveuglement terrible, sans les atténuations ni les interprétations que si longtemps notre lâcheté lui infligea. C'est son rude langage, complété seulement, renforcé et éclairci, quand elle ne sait qu'en balbutier les syllabes confuses. Ce sont les orgues de la terre, mais un musicien est un clavier.

Il y aurait beaucoup à dire sur le rythme qui n'est pas, comme les esprits simples se l'imaginent, une arithmétique hygiénique, mais un concours subtil de la durée, de l'intensité, de la hauteur et du timbre. Le rythme ne se juge que par son effet, qui est ici prodigieux. C'est un ouragan qui passe, l'âme avec ses scrupules, ses réserves et ses résistances personnelles est dissipée, et on se laisse porter comme une pierre ou une feuille. C'est une ivresse, une extase, un anéantissement, et l'auditoire, quand la musique s'arrête, ne se possède plus, en proie à un enthousiasme qu'on ne saurait mieux qualifier que de panique.

“ J'ai accompli, dit M. Strawinski, une œuvre de foi ”. Cette foi, il nous l'a communiquée. Avec lui nous avons célébré les mystères de la Mère éternelle ; nous avons contemplé sans horreur le sacrifice humain et nous nous sommes partagé les chairs égorgées.

Louis Laloy.

CONCERTS COLONNE

L'indisposition persistante de notre éminent collaborateur CLAUDE DEBUSSY nous prive aujourd'hui de son compte-rendu des Concerts Colonne.

En son absence M. Paul Clémenceau a bien voulu se charger de renseigner nos lecteurs sur les dernières exécutions du Châtelet.

Le Directeur du Conservatoire de Cologne, M. Fritz Steinbach, qui dirigea le Concert Colonne du 29 Mars dernier, tient une place trop importante parmi les grands chefs d'orchestre d'Allemagne de notre époque pour que nous osions le présenter comme un nouveau venu. Il est vrai qu'il a très peu dirigé de concerts en France ; mais tous ceux qui aiment la musique,

tous ceux qui vont où l'on en fait, sans attendre qu'on vienne à eux, tous ceux qui lisent ce qui s'écrit, connaissaient depuis longtemps la haute valeur de l'artiste avant qu'il vienne diriger au Châtelet. Steinbach est de ceux qui, abstraction faite de leurs préférences personnelles, cherchent à se pénétrer de la pensée du compositeur qu'ils interprètent, à saisir les raisons de la forme donnée à l'expression, et à traduire enfin avec exactitude, sans négliger aucun détail, le sentiment qui donne la vie à l'œuvre et force la compréhension de l'auditeur. Sous sa direction, la *Cinquième* de Beethoven nous est apparue pleine de jeunesse, et dégagée de l'ennui classique que certains aiment chez nous à y mettre pour rappeler que le compositeur est mort, et que par respect, il faut le jouer comme si on déposait une couronne funéraire sur sa tombe. Le public a fait à Steinbach l'accueil qu'il méritait, et il a retrouvé les mêmes acclamations après l'exécution de l'adorable *Sérénade* de Mozart pour instruments à vent, et du *Concerto Brandebourgeois* de Bach en si bémol qu'on ne qualifie pas : être éternel, ce n'est pas être vieux. Le concert se terminait par la 4^{me} *Symphonie* de Brahms. Steinbach qui, on le sait, est un disciple fervent de Brahms, en a donné une exécution si parfaite, si colorée et si claire, que sa compréhension s'est imposée à ceux même qui, par principe, étaient les plus hostiles.

Au milieu du Concert, le programme comportait un poème lyrique d'Alfred Casella, écrit sur la *Notte di Maggio* de Carducci, dédié à Madame Maria Freund et interprété par elle. L'auteur fait partie des jeunes musiciens les plus connus de Paris. De nationalité italienne, il a fait toutes ses études à Paris, et si par ses goûts il est des nôtres, son interprétation, toujours très personnelle, lui vient de son pays natal. Dans toutes ses œuvres, un sérieux et une gravité rares chez un artiste de son âge dominant, mais si sa forme d'expression orchestrale fut influencée par les maîtres allemands qu'il préfère, son sentiment personnel reste toujours en lumière, au service de la musique pure. Dans la *Notte di Maggio* ces qualités s'affirment avec plus de netteté que dans ses compositions antérieures. Sur un fond orchestral fait d'harmonies audacieuses et de sonorités nouvelles, s'élève un chant grave, émouvant par son ardeur contenue, et dont la simplicité évoque le souvenir des maîtres italiens de la glorieuse époque. Ces deux juxtapositions, si différentes d'origine, font une œuvre d'une belle unité pour chanter le mystère d'une nuit de Mai, où dort encore la nature sous les rayons d'une lune claire et tiède, pour le cœur du solitaire qui a aimé et souffert.

Madame Maria Freund a interprété la "Notte di Maggio" avec l'art parfait et la noblesse altière qui font d'elle une des plus grandes artistes de notre temps. Le public lui a fait un chaleureux accueil à elle et à Casella qui conduisait l'orchestre. Il est superflu d'ajouter que ce dernier eut avec raison, sa part d'applaudissements mérités.

Paul Clémenceau.

CONCERTS LAMOUREUX

Le dimanche 5 Avril fut ce que l'on pourrait appeler la "journée des ballets" ; hâtons nous de dire que ce ne fut pas la "journée des dupes." Au Châtelet, c'était l'*Ile enchantée* de

M. Henri Lütz, que nous n'avons pu entendre mais dont on nous a dit grand bien et qui obtint un légitime succès.

Au concert Monteux, c'était le *Sacre du printemps*, délices des esthètes, un chef-d'œuvre selon les rites de la petite église moderniste. — Chef-d'œuvre, non certes, il faut tout de même autre chose pour motiver ce titre, mais œuvre d'un très grand intérêt rythmique, sinon musical, et qui dénote chez son auteur un réel tempérament d'artiste. Nous attendons avec confiance le jour où M. Strawinsky ayant secoué le joug et s'étant libéré des dogmes de sa petite confrérie, nous donnera une œuvre d'émotion dans laquelle il osera laisser parler son cœur plus haut que son ingéniosité. Nous croyons le jeune auteur de *Pétrouchka* assez fortement doué pour, après les curiosités rythmiques et les bruits exceptionnels, nous apporter enfin cette satisfaction musicale.

Au concert Lamoureux de ce même Dimanche figurait la troisième partie de *Daphnis et Chloé*, ballet de M. Maurice Ravel, et, à notre avis, l'œuvre la plus "pensée" qu'il ait écrite jusqu'ici. L'art de M. Ravel semble se modifier, sa conception s'élargit, il paraît abandonner — momentanément, du moins, — le bibelot, l'objet rare, la miniature de cimaise, pour aller franchement vers la musique. Voilà, enfin, de lui, une partition importante, dont nous regrettons, (n'ayant pu assister aux représentations de l'an dernier), de n'avoir entendu qu'un fragment. L'œuvre est cohérente, se tient debout, et l'auteur ne répugne point à y employer des sonorités purement musicales, des thèmes presque émus, et même — *proh pudor!* — des essais de *leitmotiv* wagnérien...

Ce n'est pas à dire que M. Ravel ne sacrifie point encore, comme il convient, au dieu de la mode en lui offrant des encensements d'agglomérations sonores inusitées et des holocaustes de frottis bizarres dont l'utilité musicale ne paraît point flagrante : il faut bien être de son temps et savoir distribuer quelque aliment aux passions malsaines de trop exigeants amis. Mais tout cela n'empêche que *Daphnis et Chloé* ne nous présage, dans un avenir peut-être plus rapproché qu'on ne croit, ce que M. Ravel pourra faire lorsqu'il aura virilement rompu les chaînes qui l'attachent encore à sa *camarilla*. En dépit de l'abus vraiment fatigant des instruments de percussion, (le xylophone et le célesta commencent à paraître aussi vieillots que la grosse caisse cymbalisante des Rossini et des Donizetti) le partition de *Daphnis* est pleine de charmantes trouvailles dans l'ordre de la sonorité ; une pointe d'émotion semble parfois vouloir s'y glisser à travers les barrières soigneusement dressées contre la musique et jalousement gardées par les grands mandarins du snobisme ! la danse finale, en son rythme tourbillonnant exagéré jusqu'au paroxysme, donne une impression de puissance inhabituelle chez M. Ravel, qui entraîne joyeusement dans sa rude bacchanale tout auditeur dénué d'idées préconçues.

Nous voudrions voir *Daphnis et Chloé* remis à la scène par un directeur intelligent ; nous sommes persuadés qu'en dehors même des snobs, applaudisseurs inconscients de tout ce qui est prescrit par les rites, cette adaptation sonore jointe à la réalisation scénique ne pourrait qu'obtenir un très grand succès.

La troisième partie de cette pantomime fut merveilleusement mise en valeur sous la

direction de M. Chevillard ; orchestre et chef y déployèrent une chaleureuse virtuosité et une *furia francese* que nous aimons à voir mises au service d'œuvres de notre terroir.

— Il se produisit, ces temps derniers un événement musical de tout premier ordre, manifestation artistique de laquelle le snobisme se tint prudemment à l'écart, parce qu'elle n'était point inscrite au rituel, mais dont il ne nous est pas permis de parler en détail dans cet article consacré aux concerts Lamoureux.

Il s'agit de la première audition d'une Symphonie, la quatrième de M. Albéric Magnard. Là, il n'y a pas douze instrumentistes à la batterie mais il y a véritablement de la très belle musique...

Vincent d'Indy.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Personne, assurément, ne reprochera à la Société des Concerts de gaspiller son temps en des travaux frivoles ni d'avoir la passion du bibelot. Les trois derniers programmes fléchissaient sous le poids de la *Symphonie avec chœurs* de M. Ropartz, de la *Messe en ré* et de la *IX^{me} Symphonie* de Beethoven. Les abonnés, que la légende nous représente comme de très vieilles gens, cacochymes sourds ou monautes, ne souffrent pas de dyspepsie sénile. Beethoven n'est d'ailleurs indigeste actuellement que pour les adultes que défrise la quarantaine. Mais si l'état sanitaire de ces derniers a pu être précaire aux environs de Pâques, depuis quatre jours le *Sacre du Printemps* a tout réparé.

La *Symphonie* de M. Ropartz nous apparut pour la première fois, alors qu'elle venait d'être couronnée, il y a quelque huit ans, dans cette même salle de la rue Bergère sous les auspices de Georges Marty. On sait quelle disposition nouvelle elle offrait. Le programme littéraire, où se manifeste la pensée de l'auteur, est en effet exposé dans une sorte de préface chorale qui résume le développement symphonique. C'est un symbole ou plutôt une philosophie, un grand mouvement de charité, une sorte de panthéisme sonore où les voix de la nature se confondent avec celles de l'homme dans un chœur universel. Vous reconnaissez là l'esprit des *Béatitudes*. Vous y reconnaissez même le style franckiste dont M. Ropartz n'était pas à cette époque entièrement libéré. J'avais naguère discerné cette influence dans "un certain mode de développement, de processus harmonique ou de modulation, dans l'emploi de quelques locutions chromatiques, dans l'agrégation parfois un peu massive de l'orchestre et jusque dans le satanisme (rappelez-vous le Franck "possédé" des *Béatitudes* ou du *Chasseur maudit*) du *Scherzo* farouche et haineux". Ces expositions rétrospectives éclairent singulièrement l'évolution d'un artiste. M. Ropartz n'est plus l'écho du maître. Il porte maintenant en soi, dans une fervente intimité, toute son inspiration. Mais j'imagine qu'il ne renie rien d'une œuvre qui avait dès l'abord conquis ses pairs (même ceux à qui la discipline franckiste, beaucoup plus que Franck, paraît maintenant intolérable), et qui avait plongé dans une stupeur, hélas non mortelle, les abonnés de ce temps-là. Rassurons-nous. Ce ne sont plus les mêmes.

M^{mes} Madeleine Bonnard et Povla Frisch, MM. Altchewsky et Narçon nous conviaient à nous "Aimer les uns les autres." M^{me} Povla Frisch chanta une *Cantate* de Tunder, élève de Frescobaldi et beau-père de Buxtehude, dont il faut regretter que l'œuvre ne nous soit pas plus largement divulgué et le *Roi des Aulnes*, de Schubert, orchestré par Berlioz. Les adorables *Nocturnes* de M. Debussy ont trouvé dans l'orchestre de la Société des Concerts, docile à la baguette divinatoire de M. Gaubert, des interprètes admirablement souples, intelligents, intuitifs. Je n'ai jamais mieux senti la douceur d'habiter dans les *Nuages*. Il faut craindre d'écraser sous le faix des épithètes le talent de M. Boucherit, qui est fait de clarté, de grâce, de vivacité spirituelle et d'une émotion que sa pudeur même révèle plus ardente. On gagerait que le *Concerto* pour violon de Mendelssohn a été écrit pour un tel virtuose. Il le joue en se jouant, avec ce mélange de sensibilité et de dandysme élégant qui caractérise l'auteur du *Songe* ; son succès a été considérable.

Le concert vraiment "spirituel" du Vendredi-Saint était consacré à Beethoven avec l'ouverture de *Coriolan*, le *Concerto* en sol majeur pour piano où excelle M. Risler et la *Messe* en ré, célébrée par M^{mes} Bonnard et Philipp, MM. Paulet et Froelich. J'aurais volontiers esquissé l'apologie du *Concerto* en sol majeur — celle de M. Risler est superflue. L'*Allegro* initial et l'*Andante* ne peuvent, ce semble, et d'ailleurs pour des raisons très différentes, laisser qui que ce soit insensible. Ceci posé, je ne pense pas qu'il y aurait eu un inconvénient quelconque à ajourner la *Messe* en ré, Beethoven ayant joui cet hiver, à la Société des Concerts, d'un traitement de faveur qui n'était peut-être pas justifié par l'ingratitude d'autrui. Et puis il se trouve d'excellents catholiques qui gardent toute leur vie une certaine terreur de la "grand-messe" et qui n'en sont pas moins "sauvés" pour cela. Ces gens-là sont terriblement inconséquents, me direz-vous. Hélas ! c'est le cas de quelques-uns de... mes meilleurs amis. J'avoue que quand je veux entendre une prophétie, c'est — ne parlons ni des quatuors ni des dernières sonates — dans la neuvième symphonie que je vais la chercher, beaucoup plus que dans la *Messe* en ré. S'il vous plait de savoir pourquoi relisez donc, dans le *Mercure de France*, un vieil article de J. Marnold que j'ai confusément pensé et que je regrette de n'avoir point écrit.

Les 19 et 26 avril, la *Symphonie avec chœurs* clôturait le cycle beethovenien. M^{lles} Nottick et Lapeyrette, MM. Paulet et Journet s'y réjouissaient généreusement au geste impératif de M. Messenger. Je ne vous ai pas dit avec quel héroïsme, avec quelle vaillance heureuse les choristes de la Société ont donné l'assaut aux escarpements d'une inaccessible tessiture. Comme les plus grandes fugues de la *Messe*, le final de la *Symphonie* ne leur a pas résisté. Et le mérite, si l'on considère leur nombre restreint, n'est pas mince. M. Schelling s'était, quelques instants auparavant, fait applaudir avec le *Concerto* pour piano de Schumann. L'ouverture de *Zaïs* de Rameau ouvrait la fête. Nous avons dû à la Société des Concerts quelques aubaines ramistes cet hiver. Qui l'empêche de les multiplier et de dépasser ces promesses fugitives ?

Paul Locard.

T'A₅

TAO₄

Les jeunes Chinois qui en ce moment achèvent leurs études en nos capitales ne bornent pas leur curiosité aux sciences de l'Occident ; nos arts et nos plaisirs leur deviennent bientôt familiers. Plusieurs d'entre eux n'ont pas dédaigné d'apprendre les danses à la mode, depuis la valse jusqu'au tango, et grâce à une habileté native ils font en un bal aussi bonne, sinon meilleure figure que bien des Européens. La Chine nous devait un retour : l'expérience de l'histoire montre en effet que les institutions et les mœurs sont objets d'échange, et qu'il n'est pas d'influence sans réciprocité. Une danse chinoise vient à point nommé combler le vide laissé par la transmission des nôtres, et on ne saurait trop féliciter le maître avisé qui nous la propose, d'avoir si justement deviné les vœux de la nature.

Dès la plus haute antiquité les Chinois ont aimé la danse, et de brefs poèmes du *Livre des Vers*, qui sont les chansons populaires d'un peuple raffiné de naissance, conservent délicatement la joie des rustique assemblées :

A la porte de l'est des ormes,
Et des chênes sur la colline ;
La fille de Tzeu₃-Tchoung₁, la belle
Dessous les arbres va dansante.

On choisit belle matinée,
Au sud est une aire élevée ;
Elle ne file pas le chanvre,
Mais sur la place va dansante.

On sort par belle matinée,
Et on marche en grande assemblée ;
Belle à voir comme fleur de mauve,
Des grains de poivre en ma main pose.

Des coutumes aussi goûtées attirèrent de bonne heure l'attention des moralistes ; la danse, comme la musique fut réglementée et mise au service de l'État. On dansa dans les temples et devant le souverain ; on dansa pour honorer les ancêtres de même que pour égayer les banquets. Enfin, par l'intervention des rites qui prescrivent à chacun des actes de l'existence humaine la

Dans les transcriptions de mots chinois, les indices placés après la syllabe indiquent le ton sur lequel elle se module : 1 égal supérieur, 2 égal inférieur, 3 montant, 4 fuyant, 5 entrant. L'apostrophe est le signe de l'aspiration,

forme et la mesure, le Chinois bien né s'accoutume à surveiller ses gestes et ses attitudes, à interpréter ses sentiments, et à jouer sa vie comme un ballet tour à tour religieux, civique, familial et d'agrément. Confucius dans les *Entretiens mémorables* que ses disciples nous ont laissés est célébré non moins pour ses vertus que pour l'harmonie de ses mouvements : " lorsqu'il descendait les degrés, ses manches derrière lui flottaient comme des ailes étendues ". On sait que la morale chinoise, moins strictement spiritualiste que la nôtre, ne sépare jamais l'âme du corps, ni l'idée de sa manifestation.

Sous la dynastie des Han₄, qui répond à l'époque des successeurs d'Alexandre, la danse est intimement liée à la prospérité nationale. Il n'est pas de riche marchand ni de hobereau qui n'ait ses mimes et son corps de ballet ; il n'est pas de village qui n'ait son orchestre et son esplanade. Quand le fondateur de la dynastie, Kao₁-tsou₃, va rendre visite hardiment au redoutable chef de bandes Hiang₄-yu₃, après le banquet un parent de l'hôte, nommé Hiang₄-tchouang₁, demande la permission d'exécuter la danse guerrière de l'épée. Il s'élançe, bondit, et avec des gestes d'une feinte maladresse approche de Kao₁-tsou₃ impassible ; alors un ami du prince se lève et danse à son tour : agitant ses larges manches il pare les coups d'épée et répète : Seigneur, ne lui faites pas de mal ! *Koung₁ mo₅ hai₄*. Après huit siècles écoulés, sous la dynastie des T'ang₂, on imitait encore cette scène tragique, sous le nom de Danse de *Koung₁ mo₅*.

C'est sous les Han₄ également que la Chine a vu paraître la merveille de la danse, Fei₁-Yen₄, dont le surnom signifie l'Hirondelle volante. Elle était si légère que la tour du palais impérial où elle était logée s'appelait la tour qui abrite du vent car on craignait qu'un souffle ne la ravît à la terre. Elle pouvait danser sans dépasser de la pointe menue de ses pieds le bord d'une soucoupe ou le creux de la main d'un homme ; les génies quittaient pour la contempler le ciel, et de leur souffle parfumaient les plis tournoyants de sa robe. Longtemps elle a hanté les rêves des poètes ; et c'est à elle que le génial Li₃ T'ai₄-pe₅, sous les T'ang₂, compare la beauté, jusque là inconnue, des pivoines :

Les nuages sont robes légères et les fleurs ont tenue humaine.
Le vent du printemps effleure la balustrade et la rosée est opulente.
Sur la cime du mont des Joyaux on ne voit tel spectacle.
On croirait la terrasse de Jade à l'heure des audiences de la lune.

Sur chaque branche chargée de fleurs réside le parfum.
Sur le mont enchanté c'est la Bergère des nuages, et le cœur se déchire.
Dans le palais de Han₄ est-il une beauté égale ?
Non, pas même Fei₁-yen₄ nouvellement parée.

En ce temps-là, une langueur suave inclinait les esprits à la contemplation. Les vapeurs du vin en étaient cause ainsi que la fatigue ancestrale des plaisirs. Les Chinois de la bonne compagnie ne dansaient plus : ce sont les artistes de profession ou les femmes des palais impériaux qui leur procuraient un spectacle oisif. Puis survint la mode des petits pieds, aussi tenace en Chine que celle du corset en Europe. Aujourd'hui les jeunes filles qui mettent leur grâce à la disposition non pas de tout venant, comme en Europe, mais des amis de leur choix ne dansent plus ; elles chantent, sourient, et répondent avec mignardise aux compliments. On ne danse que dans les temples ; encore les mouvements ont-ils, au dire des amis de l'antiquité, perdu cette ampleur espacée, *chou₁*, qui leur conférait jadis une majesté limpide.

C'est d'après ces danses, ou plus exactement d'après la description que nous en fait un érudit chinois, traduit au XVIIIe siècle par le Père Amiot en ses *Mémoires sur la Chine*, que le

professeur Lefort a reconstitué le $t'a_5$ - tao_4 . Ce nom, qui s'inscrit en tête du présent article, résume en ses deux termes les mouvements primordiaux de la danse, car le premier signifie le choc du talon, et le second celui de la pointe du pied contre le sol. Les six figures sont les suivantes :

- 1^o $T'a_5$ - tao_4 : les battements.
- 2^o $Hoang_2$ - wou_3 : la danse du phénix.
- 3^o $Hien_2$ - $tch'e_2$: les flots.
- 4^o Ta_4 - $hien_2$: le grand ensemble.
- 5^o Ta_4 - $siuen_2$: le grand tournoiement.
- 6^o Fen_2 - wou_3 : la danse de l'homme.

La musique s'inspire de symphonies très anciennes dont les temples ont gardé l'usage jusqu'à nous. Les mouvements ont été développés selon les indications succinctes des livres, et dans un goût très pur. Jamais ils ne sont simples ni directs, mais complexes et compensés. Ce qui s'avance d'un côté recule du côté opposé ; ce qui s'élève en avant s'abaisse en arrière. Ainsi se trouve observé le principe fondamental de la danse chinoise, qui est de ne procéder que par mouvements tournants, $tchouen_3$ - $siuen_2$. Ainsi se rappellent constamment à l'esprit des danseurs les précellences de l'ordre sur le désordre, du calme sur le trouble, de l'équilibre sur l'entraînement, du repos sur l'action, de l'univers sur la créature, et du néant originel sur l'existence. Notre frivolité s'étonnera sans doute qu'une danse comporte d'aussi graves pensées. Nous venons, sous l'influence plus ou moins directe des civilisations musulmanes, de la réduire à n'être plus qu'une provocation à la débauche. Depuis que Mahomet a peuplé son paradis de houris peu farouches, il n'y a plus guère en effet que le plaisir des sens qui compte non seulement dans la danse, mais dans la poésie comme aussi dans la vie d'un croyant. De là cette obsession d'abord délicieuse, puis accablante, qui menace de nous envahir à notre tour, brisant toutes les forces de l'esprit. Puisque nos religions ni nos systèmes de philosophie n'ont plus gardé aucun pouvoir créateur, il faut bien que la Chine nous sauve en nous rappelant que la danse elle-même a une mission plus haute que l'excitation passagère de l'instinct.

Une seule concession a été faite à notre matérialité : les deux danseurs d'un couple se tiennent par la main. Dans la Chine discrète ils dansaient également par couples, mais se contentaient de se répondre par gestes et d'enlacer leurs mouvements.

Les deux mots ci-dessous se lisent $hoang_2$ - wou_3 , la danse du phénix. Le second signifie la danse. Il se décompose en un élément qui indique le son, et un autre qui répond à l'idée. Ce dernier, placé à la partie inférieure représente précisément deux personnages qui s'opposent l'un à l'autre : c'est, fixée par l'écriture à une époque si lointaine que le souvenir n'en persiste plus que dans la légende, l'image du premier couple de danseurs.

Louis Laloy.

鳳舞



A travers la Quinzaine

La musique, qui ne saurait rester étrangère à aucune tendance, ni à aucune idée, a été le prétexte d'une manifestation féministe ; manifestation tout harmonieuse, ordonnée, mesurée et nuancée comme il convient : **L'union des femmes professeurs et compositeurs de Musique** a donné un concert symphonique dans les premiers jours d'Avril. Ces dames de l'U. F. P. C. ne sont pas intransigeantes et lors, elles n'hésitèrent pas à confier à un représentant du sexe rival le rôle enviable de chef d'orchestre, mieux encore, elles sollicitèrent deux directions différentes en une même soirée et s'y soumirent avec une docilité, une bonne grâce et une souplesse symboliques. Par contre, elles laissèrent les cuivres grossiers et les bois aux hommes que rien n'effraie, gardant pour elles les pupitres réservés aux instruments dont on joue élégamment.

D'ailleurs un souci esthétique dominait visiblement, souci qui marque encore une différence avec la tradition féministe et nous fûmes largement récompensés d'avoir rigoureusement endossé la tenue de soirée en admirant l'uniforme noir et blanc des gracieuses instrumentistes.

Mais revenons à la musique. Le programme assez bizarrement établi mélangeait comme à plaisir les époques et les écoles, l'ordre suivi ne se recommandait d'aucune logique et s'il ne s'était agi dans la plupart des cas d'œuvres très connues la tâche de l'auditeur n'eût pas été simplifiée. L'ouverture d'*Obéron*, la charmante *Sérénade* pour deux orchestres à cordes de Mozart et la Marche Polovtsienne du *Prince Igor* de Borodine furent jouées avec un ensemble et dans une sonorité très agréable, sous la conduite précise, solide et très musicale de Gabriel Grovlez, mais l'intérêt de cette soirée résidait avant tout dans la première audition de la *quatrième symphonie* d'Albéric Magnard. Je ne peux résister au plaisir de féliciter l'orchestre, ici surtout, de sa vaillance, de son ardeur, de sa virtuosité mais j'aurais beau reculer encore à force d'épithètes le moment de parler de cette œuvre importante il faudrait bien que j'en arrive là. Et m'y voici. Vous est-il jamais arrivé d'assister en tiers à la conversation intime de deux amis qui sans s'occuper de vous échangent des propos qui sans doute expriment tout leur être mais auxquels vous ne sauriez être mêlé ? Si oui, vous comprendrez mon embarras présent. Il y a dans cette symphonie une abondance de musique, une surcharge de notes, d'harmonies, de timbres qui créent une atmosphère lourde, sombre et profonde aussi qu'on voudrait naïvement subir, il y a là, sans doute, l'expression d'idées élevées à la compréhension desquelles on voudrait atteindre, l'aveu de belles souffrances auxquelles on voudrait compatir mais, pour peu qu'on se laisse aller à vibrer, un accent sévère et hautain vous rappelle aux convenances et vous signale votre indiscretion en vous marquant avec une netteté non ambiguë que tout ceci n'est point pour vous. Quitte à me mêler de ce qui ne me regarde

pas je dirai cependant que la conclusion en forme de choral du troisième et dernier mouvement ne saurait laisser indifférent quiconque aime la musique.

Au même concert M^{lle} Lapeyrette chanta largement un air d'Haendel et *Marine* de Lalo et sous les ordres de la caporale Henriette Renié, MM^{elles} Cardon, Schwartz, Marx, Delorme et Jouselin en uniforme blanc, exécutèrent quelques mouvements d'ensemble au commandement : Debout, saluez, asseyez-vous, jouez, assez ! que le public applaudit avec frénésie.

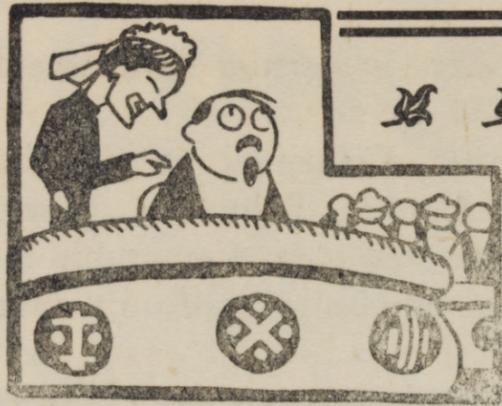
Dans l'U. F. P. C. les professeurs dominant sans doute, sans quoi nous aurions entendu j'imagine plus d'une œuvre issue d'un cerveau féminin.

En l'absence du " patron " Georges Enesco dirigea le dernier concert **Monteux**. Les musiciens d'orchestre habitués à certaines conventions, à la signification d'un geste, à l'indication d'un regard semblent généralement désemparés pour avoir changé de chef et n'obéissent qu'en hésitant aux objurgations d'un directeur occasionnel. Les instrumentistes des Concerts Populaires, en l'espèce ne connurent pas ces craintes, tant la fougue autoritaire du grand violoniste s'allie à la netteté et à la précision, tant son geste a un sens évident et défini, tant sa prodigieuse mémoire lui donne de liberté pour dominer ses musiciens. Et nous n'avons pas eu à subir une interprétation de fortune de la *Symphonie inachevée* de Borodine ni de la *Suite Française* de Roger Ducasse. Les deux *Rhapsodies roumaines* de Georges Enesco ont obtenu un très vif succès qui prouve assez que le public aime la musique abondante, colorée, aux rythmes apparents et familiers et ne saurait être gêné par des souvenirs plus ou moins tziganes qui auraient pu l'induire en erreur. M^{me} Caponsacchi-Jeisler mit un très beau talent au service d'une œuvre discutable. M^{me} Croiza, qui a l'oreille du public, ce qui est bien agréable pour une chanteuse, eut l'occasion d'interpréter des œuvres très diverses et de faire valoir son art sous différents jours, pour ainsi parler. L'air de Clytemnestre tragique et douloureux servit parfaitement cette artiste chez qui le souci du style domine les autres. Le charmant *Madrigal Lyrique* de Gabriel Grovlez qui décrit avec une minutie pleine d'inventions tous les mots d'un poème d'Henri de Régnier aurait demandé une traduction plus vivante et surtout une articulation plus claire. Dans la *Fleur d'or* de Guy Ropartz peut-être eut-il mieux valu ne pas accentuer le caractère morne qui distingue cette œuvre et marquer plus nettement le dialogue de Brizeux ? Mais que sont ces faibles réserves à côté des remarquables qualités de M^{me} Croiza.

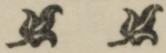
Au dernier concert **Sechiari** nous eûmes le plaisir d'entendre une artiste polonaise remarquable tant par sa science pianistique que par les caractéristiques très personnelles de son jeu, une ardeur communicative, une sûreté et une précision étonnantes, une variété sonore nombreuse et féconde. C'est, croyons-nous, la première fois que M^{me} Levinskaja se fait entendre à Paris. Souhaitons que la seconde soit proche.

Maurice Bex.





Au Théâtre des Champs-Élysées



L'AMORE DEI TRE RE

Le temple élevé à la Musique par M. Gabriel Astruc, où nous fut révélée l'harmonieuse *Pénélope* de notre maître Fauré, où, secouant notre moutonnière apathie et divisant le public en factions bruyantes et la critique en confrères ennemis, le *Printemps* d'Igor Stravinsky fut sacré de façons si différentes par les unes et par les autres, où des œuvres d'une audace et d'une saveur nouvelles de Debussy, Ravel et Florent Schmitt commandèrent les gestes, les poses et les pas des danseurs russes, où la symphonie fut grandement honorée, où souriaient tant d'artistiques espérances qu'un désastre financier faucha dans leur fleur, le superbe théâtre des Champs-Élysées, propice aux grandes manifestations lyriques, vient enfin de rouvrir ses portes en même temps que les marronniers de l'avenue dressent, comme des flambeaux de fête, leurs girandoles roses et blanches. Nous devons cette résurrection à l'initiative combinée de l'Opéra de Boston et du théâtre de Covent-Garden de Londres qui, avec leurs remarquables troupes, leurs excellents choristes, et le concours des artistes de l'orchestre Monteux, vont rendre la vie à cette belle salle qu'on avait craint de voir déchoir de sa haute destinée pour n'être plus, après tant d'efforts, qu'un music-hall à cinématographe.

La première œuvre présentée par la société anglo-américaine que dirige M. Henry Russel, est *l'Amore dei tre re* du compositeur italien Montemezzi dont ses compatriotes célèbrent la puissance dramatique, en le plaçant au rang de leurs maîtres actuels de l'art lyrique. Le poème de cette tragédie, dû à la plume de M. Sem Benelli, nous conte, en ses trois actes rapides, une sombre aventure où la passion farouche d'un vieillard cause trois catastrophes mortelles. L'action se passe en Italie à l'époque des invasions barbares. La belle Fiora, qui fut le prix de la paix entre deux principautés voisines, a épousé Manfredo, le fils du vieux baron Archibaldo, mais son cœur appartient au jeune seigneur Avito, dont elle fut jadis la fiancée. En l'absence de Manfredo, elle reçoit son amant. Leurs rendez-vous ont été soupçonnés puis surpris par Archibaldo, qui, aveugle, n'a pu voir le coupable. Ayant arraché à sa belle-fille, qu'il aime d'une passion secrète et impuissante, l'aveu de sa tendresse pour un autre que son époux, il étouffe la malheureuse. Sa fureur jalouse n'est pas apaisée par ce crime, et, pour connaître et punir l'amant, il dépose sur les lèvres de la morte un poison redoutable que ne manquera pas d'absorber celui qui viendra, dans le tombeau de son aimée, prendre le suprême et désespéré baiser de l'éternel adieu. Son espoir n'est pas déçu. Avito meurt de ce baiser. Mais Manfredo, l'époux qui a pardonné à l'infidèle, devient aussi la victime de cette infernale machination, et lorsqu'Archibaldo arrive, sûr de la vengeance, c'est le cadavre de son fils qu'il reçoit dans ses bras.

Cette tragédie, qui dans ses épisodes se souvient à la fois des poèmes wagnériens et des drames de Shakespeare, offrait au musicien de nombreuses occasions d'exercer son lyrisme, et M. Italo Montemezzi s'est rendu à l'invitation. Imitant son librettiste, le compositeur, qui a de la culture musicale, a puisé à toutes les sources dont les vertus lui ont semblé susceptibles de donner à sa partition forme, force et beauté. Il y prouve une connaissance approfondie des partitions de *Tristan* et de *la Tétralogie*. Après Moussorgski il sait quelle émotion mystérieuse peut apporter aux heures mortuaires, le tintement assombri d'une cloche lointaine. S'il n'en

fait qu'un usage discret, il n'ignore rien des subtilités exquises de notre école moderne. Il a la force de déchaîner, au bon moment, ces grands tourbillons symphoniques à la Richard Strauss, le courage de s'y jeter à corps perdu et l'habileté de se tirer sain et sauf de leur fureur progressivement et sagement apaisée. Tout cela ne montre pas que M. Montemezzi ait une conception bien personnelle du drame lyrique. Mais il est de grandes et glorieuses traces qu'il est difficile de reprocher à un artiste d'avoir suivies, et ce qui est bien propre à M. Montemezzi c'est la vie ardente que son tempérament méridional communique à cet assemblage où son érudition, avec goût dépensée, parvient parfois à donner l'illusion de l'inspiration originale. On écoute et l'on est intéressé par ce qu'on entend, alors même qu'on en définit bien les origines, grâce à la conviction qui anime cette œuvre. Elle est d'ailleurs servie par une interprétation remarquable chez ses principaux interprètes. M^{me} Louise Edvina, avec un heureux succès de rares et voluptueuses attitudes, incarne vocalement de façon parfaite la sensuelle Fiora. M. Ferrari-Fontana, le seigneur Avito, possède une de ces généreuses voix de ténor dont l'Italie a le privilège. M. Francesco Cigada, baryton aux notes métalliques, a des accents un peu trop rudes pour Manfredo, le débonnaire. Quant à M. Vanni-Marcoux, il a composé et chanté en grand artiste le rôle du vieil aveugle. L'orchestre se montra excellent sous la direction de M. Roberto Moranzoni, dont le bras nerveux accentue le rythme avec une fougue impérieuse. Une mise en scène pittoresque et curieuse en ses effets, encadre cette première manifestation lyrique et témoigne du soin avec lequel tout fut préparé.

Victor Debay.



Les Sociétés

Société Palestrina



Le 2^{me} concert de la Société Palestrina, dirigée par M. de Saint-Réquier, a marqué un très grand progrès sur le premier, déjà fort honorable pour le début d'un groupement d'amateurs. L'orchestre est plus souple et plus précis, les chœurs plus expressifs et plus sonores. Le travail accompli en si peu de temps est un gage certain d'un très intéressant résultat artistique pour la saison prochaine. Félicitons les solistes : Mlle Hatt, Mme Proche-Carpentier, M. Naniot et M. J. Hazart qui dans le *Requiem* de Mozart et le *chant élégiaque* de Beethoven formèrent un quatuor homogène et expressif. Mlle Louise Cartier qui possède une fort belle voix de contralto et chante avec beaucoup de style eut comme partenaire dans le *Stabat de Pergolèse* Mlle Blandine Munier jeune artiste à la voix expressive qui chante avec intelligence et musicalité. Dans l'air "cujus animam gementem" elle trouva des accents émouvants qui lui valurent un très légitime succès.

E. F.

Association des Compositeurs Bretons

L'Association des Compositeurs Bretons qui revendique le "home rule" pour une nation musicale méconnue de quelques-uns de nos meilleurs géographes, nous conviait jeudi 23 avril, à une nouvelle solennité, digne des précédentes, où Celtes intégraux, Celtes d'inspiration et Celtes de naissance formaient un ensemble harmonieux et varié.

La *Suite Irlandaise* de M. Swan Hennessy est avec son Quatuor à cordes, une des plus jolies œuvres de ce musicien habile et fécond. Toute la grâce capricante des "reels" et la mélancolie des vieux chants d'Erin, revivent en ces pages délicates, parées d'harmonies discrètes mais pénétrantes et de développements sobres et clairs. Madame Gellée et M. Paul Martineau en rendirent toute l'intime poésie avec talent.

Les mélodies de M. Hervé — dont Madame Lucy Vuillemin fut l'excellente interprète —, malgré la fantaisie un peu désordonnée de leur composition, témoignent d'un tempérament généreux, riche de promesses.

Dans celles de M. Paul Martineau écrites avec une plus grande sûreté, on retrouve les vigoureuses qualités de ce jeune compositeur merveilleusement doué dont on n'a pas oublié les "Sonates" que la S. M. I. naguère nous fit applaudir.

Les fragments de la Suite : *En Bretagne* de M. Rhené-Baton, ainsi que les *Lutins* de M. Louis Aubert, — exécutés magnifiquement par M. Pierre Lucas, — en dépit de leur remarquable musicalité, ne nous révèlent que la Bretagne quelque peu artificielle des villégiatures et des livres.

Signalons aussi les pièces de piano de M. Léon Moreau, — fort intéressantes — et celles de M. Maurice Duhamel : *Dimanche matin*, *Jabadao*, pleines de verve et d'entrain où M^{lle} Mathilde Coffier triompha.

Les chœurs de M. Paul Le Flem étonnent par la richesse harmonique et rythmique et l'imagination toujours heureuse qui s'y déploient. M. Robert Schmitz et son parfait Octuor vocal en surmontèrent les difficultés avec une maîtrise digne de tout éloge.

Quant au *Crépuscule* de M. Louis Vuillemin, c'est l'œuvre la plus réussie de son auteur. Décrire le charme prenant de sa polyphonie, l'habile disposition de ses voix et de ses instruments, serait une tâche malaisée à remplir dans ce compte-rendu hâtif. On ne saurait trop féliciter les interprètes de cette œuvre : l'Octuor Schmitz déjà nommé et l'excellent quatuor d'archets où M^{lle} Yvonne Astruc, MM. Mayeux et Alexanian se distinguent tout particulièrement.

Pour finir : l'admirable *Quintette* de Jean Huré dont nous avons déjà loué le pittoresque et l'émouvant lyrisme. Il faut regretter amèrement que M. Huré n'appartienne pas à la Bretagne par ses origines, sinon peut-être à celle dont Noménoé, notre regretté Souverain, avait reculé les frontières jusqu'à Chartres ! En tous cas, sa musique souvent imprégnée de notre folklore, est toute bretonne d'accent, et à ce titre M. Huré doit être rangé parmi nos meilleurs bretons d'adoption.

Avant de terminer, adressons nos chaleureux remerciements au Quatuor Bataille (MM^{mes} Mayrand et Jeanès, MM. Bataille, Sayetta et Hérard) pour leur excellente et intelligente exécution des fragments du "Dominical" de

PAUL LADMIRAULT.



Laissant la place aux organistes et aux chantres, pendant la semaine sainte les virtuoses et les chanteurs ne nous ont point sollicité. Puis connaissant l'humeur voyageuse des parisiens

ils ont respecté notre repos pascal mais délassés ils nous ont de nouveau con-

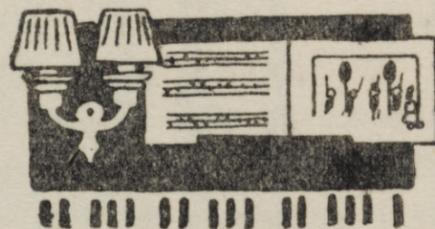
Salle Pleyel le **quatuor Renacimiento** de mélomanes qui espèrent revivre les dire une seule œuvre extra-pyrénéen mi de C. del Campo. Peut-être profondeur. C'est un babillage très tiennent un langage gracieux et doux aux inflexions et aux rythmes printaniers. Puis une saltation jeune et souple intervient suivie de récits solennels qui précèdent un chant plus calme et comme assagi, plein d'espoir contenu. La passion s'exprime en sérénade et l'indication finale *Allegro moderato y humoristico* ne surprend point et autorise l'allure de tout ce qui précède.



dès lundi nous supposant sanctifiés et viés plus nombreux que jamais.

miento de Barcelone réunit un public émotions du festival Granados. A vrai néenne nous est offerte : un quatuor ne faut-il pas y chercher beaucoup de agréable à entendre, les instruments

Salle Erard — ne quittons point l'Espagne — **Ricardo Viñes** qui se nomme aussi **Roda** voit accourir à son appel le même public, et au delà, soucieux de fêter un artiste digne de ce nom et entendre un programme admirablement composé. La recherche du vrai, de la diversité, la préoccupation de donner à une phrase sa ligne et sa valeur, à telle note son accent animent plus que jamais le jeu de ce virtuose dont la technique poussée au point utile et même plus loin, n'est jamais gênante. Et qui songerait à reprocher à Viñes quelque manque passager de puissance si c'est la rançon d'un fini dans les nuances délicates qu'on ne saurait rencontrer souvent au même degré. Le programme varié et très musical de ce récital aurait perdu quelque attrait si les titres amusants inventés par Erik Satie n'y avaient figuré, mais était-il nécessaire d'une part d'imprimer en gros caractères des mots dont l'assemblage ou la surcharge ne sauraient passer inaperçus et d'autre part de jouer ces indifférentes plaisanteries entre du Ravel et du Turina ?



M^{me} **Leech Carreras** qui nous vint d'Argentine a eu le bon goût de remplacer les tangos qu'on pouvait redouter par le concerto de Mendelssohn et des danses européennes



Elle donnera prochainement une seconde séance, et nous aurons alors l'occasion d'apprécier son talent comme il le mérite, mais puisque M. Coulomb ne figurera pas alors, disons qu'il obtint un très grand succès et combla les vides du programme causés par l'absence d'une de ses camarades.

Augusto Gabrini, violoniste, a donné un concert qui n'a pas mis en valeur ses qualités techniques, sa mémoire, ni sa musicalité, mais Loyonnet et Eugène Wagner furent fêtés comme il se devait.



M. Herschmann aux Concerts Rouge, salle Malakoff, dans un très intéressant choix de lieder fait apprécier sa belle voix et son style remarquable. Ce chanteur, que nous entendons trop rarement à Paris a le double mérite de savoir composer un récital et de l'interpréter avec un goût parfait. Nous sommes si peu gâtés sous ce rapport que nous goûtons tout particulièrement un régal si rare. Souhaitons qu'une prochaine audition permette aux musiciens d'applaudir de nouveau cet excellent artiste.





La Musique de Danse à l'église.

UNE ENQUÊTE (fin)

M..., le 11 avril 1914.

J'ai hâte de clore cette enquête, déjà trop longue, et que j'allongerais indéfiniment, si je publiais toutes les lettres qui me sont parvenues depuis le numéro du 1^{er} mars. Je remercie notamment MM. Coedes-Mongin, Pierre Mayer, J. Civil, G. Belier, E. Bonnal, Jules Meunier, H. Mulet, et tant d'autres qui ont pris la peine d'apporter à cet important débat le témoignage autorisé de leur compétence.

Et, de tous ces documents, dont on peut bien dire qu'ils représentent l'opinion des gens de l'art, je voudrais dégager, si possible, une brève conclusion.

Il semble bien tout d'abord que le morceau en question ait été unanimement condamné, comme mauvais et déplacé. Ceci suffirait à justifier la plainte que j'avais déposée auprès du tribunal de la musique. Mais, à côté et au-dessus de ce jugement de fait, il y a une question de droit, qui devait tout naturellement apparaître ici, et sur laquelle, si je ne me trompe, mes honorables correspondants se trouvent divisés en deux écoles.

Les intransigeants proscrivent rigoureusement du temple toute musique dont le goût leur

paraît suspect. Les opportunistes admettent des distinctions et tolèrent des accommodements. Je me rallierais volontiers aux premiers, qui ont pour eux un *Motu Proprio* très net. Les cérémonies du culte sont réglées par un protocole sévère. Pourquoi en serait-il autrement de la musique qui les accompagne, et les rend sensibles aux oreilles ? Que vient faire ici l'interprétation personnelle ? La meilleure musique à l'église est celle qui se rapproche le plus de la liturgie dont elle n'est que l'extériorisation sensible.

Mais, je ne me cache pas que l'opportunisme, en cette matière comme en beaucoup d'autres, a d'excellents arguments. Le maître Saint-Saëns, par exemple, en faisant appel dans sa réponse au nationalisme divergent, nous rappelle qu'il existe un auditoire, pour qui — en fin de compte — cette musique est faite. Et de même, par d'autres considérations, M. Dallier et M. Chapuis nous attirent vers un point de vue, qui est celui de la tolérance même. Oui, il est évident qu'une musique, dont l'effet est religieux, doit être qualifiée de religieuse. Et, par contre, un morceau qui porterait tous les symptômes officiels de religiosité serait inopérant et inutile à l'église, s'il restait sans effet sur le fidèle qui l'écoute. Alors il n'y a rien à faire ? Et il faut se résigner avec Claude Debussy à ne pas savoir *comment, ni de quel droit on peut intervenir !*

Il faudrait cependant s'entendre, avant tout, sur un point : la musique d'église est-elle faite pour le fidèle, ou le fidèle pour la musique ? Tout est là. Les rites et les dogmes sont imposés au fidèle, et la religion consiste précisément dans cette initiation, où la personnalité se place dans un état de prédisposition. En serait-il autrement de la musique sacrée, et pourquoi ? Notez que je ne prétends pas répondre. Je pose simplement la question, dont dépend toute l'attitude de la musique et des musiciens dans cette vaste discussion.

Ceci posé — et résolu — il restera encore à prouver qu'il existe un critérium, permettant de juger la valeur religieuse d'un morceau de musique. Encore une fois, ce critérium nous l'avons dans les choses de la foi. Ne serait-ce pas lui dont le *Motu Proprio* a cherché la formule en musique ? Nous saurions alors que le chant grégorien et la polyphonie palestrinienne sont des modèles recommandés à notre imitation. Mais le pape, avec raison, s'est gardé d'en faire des modèles exclusifs. Il nous dit simplement : le problème de la religiosité musicale a été parfaitement résolu par deux formes d'art différentes. Et il nous laisse croire que d'autres solutions peuvent encore être cherchées. Ce qui est bien le contraire d'un critérium. Donc la religiosité d'une musique dépend de la religiosité de celui qui la crée, et de celui qui l'écoute. Et si l'Église se laisse envahir, comme nous venons de le voir, par des pratiques d'où la religiosité est absente, à qui la faute ?...

Mais je sens que je dépasse les limites d'un simple plaidoyer *pro domo*, et je laisse à d'autres le soin d'aborder ces graves questions, trop heureux si, grâce à l'hospitalité de la S. I. M., j'ai pu attirer sur elles la méditation de quelques bons esprits.

J. H. MORAIN.



LYON. — *Les Concerts de M. Witkowski.* — Si le mélomane lyonnais est un heureux mortel, gardons-nous pourtant de le comparer aux peuples qui n'ont pas d'histoire. Celle de la dernière saison fut mémorable : de Novembre à la fin de Mars, M. Witkowski vient de déployer devant les abonnés de ses concerts symphoniques une série de programmes aussi chatoyants que

l'écharpe de Mayâ, mais d'un éclat moins illusoire. A défaut du feuilleton rétrospectif que mériterait chacune de ces neuf auditions, les lignes qui suivent s'efforceront à l'exactitude d'une honnête table des matières.

I. Le premier programme présentait, dans un splendide isolement, deux noms (est-ce afin de symboliser l'accord des deux Testaments ?) : Beethoven avec l'*Héroïque*, V. d'Indy, dans cette triade : *Poème de la Montagne*, *Souvenirs*, *Symphonie sur un air montagnard*. L'idée fut heureuse de commenter le sombre "vocero" symphonique des *Souvenirs* par le voisinage du juvénile poème de piano qui lui prêta le "thème de la Bien-Aimée". A la "Cévenole", toute claire et vibrante, il ne fallut d'autre commentaire que l'art fervent de M^{lle} Selva.

II. En première audition, le *Chant funèbre* de M. Magnard. Cette musique hautaine et dépouillée, d'un pathétique si poignant sous l'austérité de sa forme, échappe encore à notre public saturé de wagnérisme. Tous les applaudissements sont allés à la *Symphonie* de Chausson, dont la pâte wagnero-franckiste, riche et séduisante certes, a de plus le mérite de ne déconcerter aucune de nos habitudes. L'expérience est d'autant plus décisive, que l'exécution fut excellente de part et d'autre.

La technique magistrale et l'autorité (un peu pédagogique) de M. Henri Marteau firent merveille dans le *Concerto* de Beethoven et la *Chaconne* de Bach.

III. Visiblement, M. Witkowski dirige avec amour cette délicieuse *Symphonie inachevée*, jusqu'ici inconnue à Lyon, qu'on appellerait volontiers la *Pastorale* de Borodine. Poème de plein-air dont la fraîcheur, la grâce âpre et suave, la divine aisance firent paraître presque laborieuses les *Rondes de printemps* de Debussy — où l'orchestre, au surplus, n'eut pas toute la fluidité désirable.

Les *Hymnes pour toi* de M. Ehrenberg, chantées par M^{me} Blanchet-Dutoit, révélèrent un talent vigoureux, qui semble osciller de Wagner à Richard Strauss. Adroitement "sandwichés" entre ces modernités, le *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns, où excella le solide et brillant pianiste Robert Lortat, et la *Suite en ré mineur* de Haendel, fort congrûment donnée par les "cordes", rassurèrent les amis des musiques traditionnelles. Et n'omettons pas la *Rhapsodie norvégienne* de Lalo.

IV. Pour tout habitué de la salle Rameau, ce quatrième concert marque une étape dans les progrès constants de notre orchestre. De la grâce patricienne de Mozart (*Symphonie* en mi b) à l'orgie sonore de M. Florent Schmitt (*Psaume XLVII*), en passant par le grave Prélude de l'acte III des *Maîtres Chanteurs*, M. Witkowski et sa phalange ont montré une souplesse de style et une variété de ressources dont ils n'avaient peut-être pas encore donné de telles preuves.

Au vérisme amusant, mais grossier, des *Chevaux de bois* de Charpentier, le *Noël des jouets* de Ravel, précieux, artificiel et charmant, fait une bien curieuse antithèse, que l'art profondément intelligent de M^{me} Bathori sut mettre en pleine lumière.

Puis, sauvage et brûlant, comme une rafale de sirocco, le *Psaume* de Schmitt déchaîna ses tumultes. Cette musique sent le désert, et la tente, et le poil de chameau. C'est la frénésie sacrée d'une tribu barbare, hurlant sous un soleil vertical ; et l'on peut préférer à ces truculences le sublime lyrisme du *Psaume CL* de Franck. Mais M. Schmitt a voulu faire autre chose ; il l'a réussi. Il a le don de force, rare en tout temps, presque introuvable aujourd'hui. Nous avons senti planer sur cette tempête de cris quelque chose qui ressemble au génie.

Les chœurs de notre Schola lyonnaise ont vaillamment rempli leur tâche redoutable.

L. A.

BREST. — Brest n'a jamais passé pour un grand centre musical. Les hurlements de la tempête — peut-être aussi les frais de déplacement élevés — semblent effrayer les artistes en tournée. Seuls le regretté Pugno, Boucheit et quelques rares autres se sont risqués jusqu'en

Finistère. Et le programme de leurs concerts témoignait parfois d'une défiance injustifiée à l'égard du goût musical brestois.

Ce n'est pas au théâtre qu'il faut chercher un mouvement musical bien intéressant. Il y a pourtant à Brest — agglomération de cent mille âmes — quelques poignées de mélomanes farouches. Les milieux maritimes aiment généralement la musique. Beaucoup, parmi les migrants qui habitent nos ports de guerre, ont entendu ou pratiqué d'excellente musique. La difficulté était de grouper ces forces éparses, trop souvent dispersées par le hasard des mutations et embarquements. Une société florissante, la Palestrina, a pu toutefois se constituer. Un aperçu des programmes donnera une idée du goût élevé qui les inspira. *Concertos* de Bach, plusieurs de ses *Cantates*; *Motets* de Palestrina, Vittoria, *Concerto Grosso*, *Judas Macchabée*, de Haendel, *Requiem* de Mozart, *Suites* de d'Indy; *Chant funèbre* de Chausson, un acte d'*Armide* et d'*Hippolyte et Aricie*, enfin de Franck, les *Variations symphoniques*, le *Psaume CL*, *Ruth*, *Rebecca*, et tout dernièrement *Rédemption*...

Nous avons, sous le patronage de la Société des Amis de la Musique, organisé avec un de nos amis, M. Etard, professeur à Lyon, une série de concerts de musique de chambre. Les difficultés n'ont pas manqué. Nous avons pourtant pu grouper un groupe d'excellents artistes locaux MM. Devimeux, Last et Estrade — et surtout trouvé un chef : M. Saigne, violoncelliste, lauréat du Conservatoire de Paris, qui, en quelques mois de travail, est parvenu à former un quatuor homogène. Nos séances, précédées chacune d'une conférence, ont célébré Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Schubert, Lalo, St. Saëns, Franck et l'École française moderne. Bien des amateurs sincères de bonne musique n'avaient jamais ouï jouer proprement un quatuor de Beethoven.

Le lied moderne — dont M^{me} Humber-Saigne, élève d'Isnardon — est une très émouvante interprète — a fait son entrée à Brest. Chausson, avec son beau quatuor à cordes et sa *Chanson perpétuelle*; Fauré avec son 2^e quatuor, Debussy, Duparc, Ravel, ont pénétré dans la Bretagne. L'accueil du public fut fort encourageant. Nous songeons à continuer par une séance de sonates violoncelle et piano et une séance de quatuors russes, et espérons bien avoir ainsi créé à Brest une tradition qui se perpétuera.

E. DELAGE SUERUS.

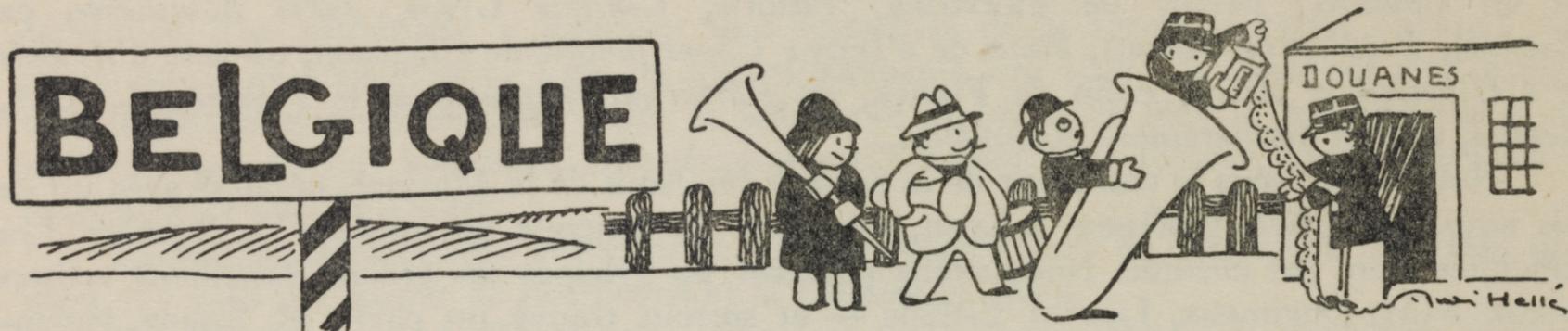
NICE. — C'est une saison bien remplie que la saison lyrique à Nice. Qu'on en juge plutôt : A l'Opéra, après l'*Auréole* de M. Trémisot et une intéressante audition de toute la *Tétralogie de l'Anneau du Niebelung* avec des artistes comme MM. Verdier et Arens, M. Salignac a joué lui-même dans son théâtre avec M^{me} Marguerite Carré une œuvre inédite en 2 actes : *le Marchand de Masques*, de M. Albert Wolff, le chef d'orchestre de l'Opéra-Comique de Paris. Cette pièce a produit une vive impression autant par le talent de ses interprètes que par les situations dramatiques d'un livret tourmenté et les qualités de netteté et d'expression d'une partition s'apparentant, bien que de loin, avec le vérisme transalpin. M. Salignac a également donné *Les Girondins* de M. Le Borne et deux ballets : *Djali* de M. Menier et *Mika* de M. Tarelli qui ont plu à des titres divers. A mentionner une belle reprise d'*Aphrodite* avec M^{lle} Chenal.

Au Casino Municipal, nous avons eu la création en France d'une œuvre italienne, *la Femme et le Pantin*, drame lyrique peu théâtral malgré les habiletés de l'adaptation, mais dont la musique très curieusement écrite par un symphoniste doué, M. Zandonai, a présenté un réel intérêt. L'héroïne de Pierre Louys a trouvé au surplus en M^{lle} Bianca Bellincioni une idéale interprète. Les autres "nouveautés" de la saison furent : *la Vivandière* avec M^{me} Delna les *Noces de Figaro* avec M^{lle} Vix, *Alceste* avec M^{me} Félicia Litvinne.

Il convient de signaler, dans un genre plus léger, le succès remporté au Palais de la Jetée

par une opérette fort spirituelle de M. Fauchey : *Ni Veuve ni Foyeuse* qui fera certainement son tour de France, et à l'Olympia le triomphe de la *Chaste Suzanne* qui a dépassé sans effort la cinquantième ! Quant aux concerts, nous en avons entendu de tous genres et en tous lieux... Les seuls dont on puisse parler sont les concerts de danse de l'Opéra, avec M^{lle} Trouhanova et M^{me} Loïe Fuller, et les grands "classiques" de la Jetée sous la direction du maestro Gervasio : cycle des Symphonies de Beethoven, œuvres de Borodine, Wagner, Berlioz, Rimsky-Korsakoff, César Franck. Malheureusement pas de Dukas, de Debussy, de Ravel ; on n'est en vérité pas encore bien dans le mouvement en ce Paris d'Azur que veut être Nice.

LOUIS DARRÈS.



Il semble que le succès de *Parsifal* ait nui, de façon générale, à toutes les autres œuvres, y compris celles du répertoire "à rapport" représentées cette saison à la Monnaie. C'est à cette cause qu'il convient d'attribuer sans doute le peu d'empressement de notre public, accoutumé pourtant de fêter le maître français, à revenir entendre l'*Etranger*. L'œuvre, qui fut créée à Bruxelles, en 1903, et dont les principaux interprètes étaient à la reprise M^{lle} Vorska et M. Bouilliez, n'a eu que deux représentations devant des salles à demi-vides. L'action lyrique de M. d'Indy reste toutefois l'une des partitions préférées par une fraction des jeunes musiciens. — Le Festival Wagner, avec des chefs d'orchestre, des interprètes d'Outre-Rhin, et en allemand (Bruxelles, n'est-ce pas, tout comme Anvers, est une cité quasi conquise), retiendra désormais les dévotions de notre première scène — si peu "nôtre". Nous avons dit, dans notre chronique du premier Avril, quelle est la part réservée pour 1913-1914 aux musiciens nationaux. Le ballet d'August De Boeck *La Phalène* en création (c'est tout ce qu'on a trouvé dans l'admirable production de nos auteurs, qui ne se découragent point d'ailleurs), et une reprise de *Kaatje*, du sympathique baron V. Buffin. Celle-ci s'en fut, il est vrai, trouver succès à Monte-Carlo. — La statistique des ouvrages lyriques belges présentés par la Monnaie se complète donc, à ce jour, comme suit : De 1900 à 1909 : *La Fiancée de la Mer*, de Blockx, Jean Michel et Martille d'A Dupuis, *Princesse Rayon de soleil* de P. Gilson, *Deïdamia* de F. Rasse, *Katharina* de Tinel. En 1909, néant. En 1910-1911 : *Ceci n'est pas un conte*, de M. le baron Ludovic Stiénon du Pré. En 1911-1912 : *Rhena* de Van den Eeden, *Oudelette* de Radoux. En 1912-1913 : *Kaatje* de M. le baron Victor Buffin. En 1913-1914 : néant. Au total, de 1900 à 1914, dix créations, soit une moyenne annuelle de 0,7 de partition nationale. Il paraît que nous avons tort de nous plaindre... les compositeurs belges n'ayant aucun talent. — L'un d'eux, néanmoins, vient de connaître encore une éclatante consécration au théâtre des Arts de Rouen. *Le Fléau*, triptyque musical de M. Bouserez, sur des poèmes d'Emile Verhaeren, extraits des *Campagnes Hallucinées* y fut créé devant un public enthousiaste.

Le dernier concert populaire — toujours le dernier, bien entendu — était réservé à quelques-uns de nos musiciens. On y réentendit les *Variations symphoniques* de Paul Gilson, l'une des plus marquantes compositions de l'école belge, *Immortel Amour*, sur une poésie de L. Solvay, page délicate et fraîche de Léon du Bois, le *Scherzo-Caprice*, œuvre fort intéressante si souvent exécutée au piano dans les concerts de M. Raway. Les nouveautés appartiennent toutes trois à la phalange de second ordre. *Timon d'Athènes*, poème symphonique de M. Lünssens nous confirme dans l'opinion que nous avons depuis longtemps, et qui, pour cette fois, est partagée unanimement :

à savoir, que le musicien possède à fond son métier, qu'il n'y a point chez nous de plus savant, de plus autorisé " professeur " — et c'est tout ; le *Concerto* pour piano et orchestre, joué par l'auteur, de M. G. de Greef, est certainement aussi fort appréciable, à d'autres titres, peut-être que sa parfaite virtuosité. Mais il ne contient tout de même que de hautes intentions. Quant au "*Renouveau*" de M^{me} Van den Boorn-Coclet, la galanterie nous défend d'y reconnaître plus qu'une aimable impersonnalité. L'éminente direction de notre compatriote M. Ruhlman, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, aurait, franchement, pu honorer meilleur ensemble, et plus vraiment représentatif de notre art symphonique.

Hâtons-nous de constater que nos compositeurs ne sont guère plus heureux quand ils s'inquiètent de se défendre eux-mêmes. La *Société Nationale des Compositeurs belges* nous en a donné assez de preuves depuis sa fondation. Inconsistante, incertaine, privée de toute unité de vues et de direction, son effort semble voué à la plus désolante stérilité.

Au programme de sa troisième séance : des mélodies de Strauwen, Wambach, De Boeck, chantées par M. Morissens, un quatuor de M. E. Guillaume, qui se souvient de Franck, trois pièces pour piano de M. Sevenants, et trois pièces de P. Gilson.

Par contre, notre confrère M. Rosy, directeur de la revue *Le Thyrse*, dont nous avons déjà loué l'heureuse initiative, malheureusement privée de grands moyens et de retentissement, poursuit avec succès l'organisation de ses auditions belges. Le concert de la quinzaine réunissait les meilleures pages de M. Léon Delcroix. *Trio* en si mineur, *quintette* en si bémol pour piano et cordes, exécutés par MM. Bosquet, Defauw, Kühner, Onnon, Prévost. *Arabesque* et *Ballade* — d'un art exquis, plein de recherches, de distinction — pour piano, par M. Bosquet ; des *lieder*, dont deux mélodies remarquables : *L'Infante* et *Kermesse*, sur des textes poétiques de Géo Drains, avec lequel M. Delcroix collabore en ce moment à une nouvelle partition lyrique, chantés délicatement par M^{me} Esther Varny et accompagnés par l'auteur. Signalons aussi la quatrième audition, consacrée aux œuvres de M. Rasse, à l'*Union musicale belge*, groupement avare de ses services à l'égard même des auteurs dont il inscrit des pages à ses programmes, et enfin, pour clôturer ce palmarès *national*, le concert Arthur Van Dooren, où l'on entendit un *Allegro de Concert* pour piano, exécuté naguère à la Société Nationale, une *Sonate* pour violon et piano, trois mélodies (*Madame la Marquise*, *Berceuse*, *Nocturne*), l'air et le duo du tableau final de l'opéra *Kermesse*.

Parmi les manifestations importantes, il faut inscrire en tête l'exécution (la première à Bruxelles) au dernier concert du Conservatoire, des *Béatitudes* de César Franck. Le noble artiste a mis, dans cette composition monumentale, le meilleur de sa pensée, de sa foi sereine et pure, toute sa bonté, toute sa probité, toute sa science de musicien. Les chœurs sont tous d'une admirable lucidité, l'ensemble orchestral et vocal revêt une incontestable beauté, une grandeur calme de lignes. Pourtant, il ne nous donne que par endroits la sainte émotion, la *révélation* que, naguère, nous firent vivre d'autres pages, plus intimes, plus immatérielles. Le vrai Franck n'est pas sous les nefs somptueuses, extérieurement décoratives. L'impression reste, certes, des plus profondes et joyeuses, et nous devons féliciter M. Léon Du Bois pour l'admirable interprétation qu'il conduisit avec l'autorité d'un maître, la piété grave de la plus haute conscience d'art. Ses solistes : M. Plamondon, de qui la voix est un charme, M^{elle} Fanny Malnory, cancatrice adorable, douée du plus pur sens artistique, M. Seguin, toujours magistral, M^{elle} Buyens et M. Huberty. Chœurs et orchestre irréprochables.

La Société Bach a terminé, elle aussi, son cycle annuel par la *Passion selon St Mathieu*. L'effort de M. Zimmer est considérable ; il mérite qu'on lui pardonne des imperfections presque inévitables. Son succès, au surplus, marque l'ascension de la Société Bach que son activité dévouée situe au meilleur plan.

Dans une même voie s'engage la jeune société des *Concerts Anciens*, sous la direction sympathique de M. Louis Baroen. Sa deuxième séance, comportait des chansons pour quatuor

vocal, du 16^e siècle, entre autres *Vaarwel mijn Broeder* de Waelrant, chansons néerlandaises, chansons françaises, noëls wallons, chants religieux de Palestrina, de Vittoria, de H. Schütz des pages italiennes par M^{elle} Fonsny, des sonates pour deux violons avec accompagnement de piano, de Ph. Em. Bach, et Haendel, par MM. Zimmer et Ghigo; enfin, des pièces pour clavecin par M. Minet.

— Notre confrère M. Antonio Tirabassi ressuscite aussi des pages oubliées, salle Erard, avec le concours d'une chorale mixte, de M^{elle} Fonsny, cantatrice, Ewings, claveciniste, Œuvres de Gifra, S. d'Indice, G. Caccini, G. Ghizzolo, D. Belli, chœurs de Monteverde, de Verovio, de Peetrino, pièces de clavecin de G. M. Radino et Frescobaldi. Ces évocations d'un art défunt ont un charme mélancolique et reposant un peu, au sein de la furibonde conquête moderne. Elles offrent en même temps, à l'historien de la musique, un intérêt des plus vifs.

Plus spéciale, dans le même sens, l'audition organisée Salle Patria par notre collaborateur liégeois M. Guillaume Waitz, avec le concours de la société *Grégoriana* qu'il a fondée et qu'il dirige. — Organiste, compositeur, critique musical, notre confrère, à ces divers titres, sollicite l'attention. La 38^e *Heure de Musique* et l'*Œuvre des Artistes* fut réservée, il y a quelques jours, à une audition partielle de ses œuvres dont le *Journal de Liège* rend compte en ces termes : "M. Jaspar fit entendre une pièce de piano de notre excellent collègue Guillaume Waitz, un disciple aimé de Vincent d'Indy. L'œuvre, intitulée "Heures d'Automne", est d'un tour heureux; le développement est de proportion excellente. Les thèmes ont de la clarté, la pensée, poétiquement assombrie, est sincère, originale."

Mais la pièce capitale de l'audition c'était une sonate pour piano et violon, du même auteur, interprétée par M^{elle} Yvonne Clédina et Maurice Jaspar. On n'attend pas de nous l'audace d'un jugement définitif, établi sur cette première audition. On sent, oh! très nettement, que l'on est en présence d'une personnalité, et que cette première œuvre livrée au public est fortement réfléchie, établie. Elle vit, elle vibre, les périodes mélodiques s'épandant librement, et l'écriture, intéressante, n'accapare pourtant pas l'attention au point de faire perdre de vue la grande ligne. Ceci nous est surtout suggéré par les deux premières parties; la troisième nous plaît moins malgré sa robuste allure, son rythme franc. Mais la première partie est fort attachante; quant à la seconde, notre préférée, elle est d'une originalité indiscutable, d'une très noble poésie."

Nous venons de recevoir, d'autre part, trois mélodies : *Promenade sur l'eau*, *La Lettre Douceur du Souvenir*, et une page pour piano : *Heures d'Automne*, parues à l'*Edition Mutuelle*. Ces œuvres manquent peut-être encore de bien réelle personnalité, mais elles révèlent une nature distinguée, un art sincère, épris de pensée, de réflexion et d'une expression originale, moderne. M. Waitz effectivement, s'affirme disciple de Vincent d'Indy, et d'emblée, se classe au nombre de nos marquants compositeurs wallons. Nous aurons l'occasion de reparler de ses compositions. — Le concert qu'il réalisa, en commentaire musical d'une conférence sur le *Plain-chant* donnée par Dom Vandeur, prieur de l'Abbaye de Mont-César, et honorée de la présence de S. E. le Cardinal Archevêque de Malines, ressuscitait d'adorables pages : l'Introït de la 3^e messe de la Noël, *Vox in Roma* de la messe des Saints-Innocents, *Victimae paschali laudes* du XI^e siècle, l'Introït "*Stabant juxta crucem*" etc... Les collaborateurs de M. Waitz mirent toute ferveur, toute foi à cette pieuse évocation, dont la haute portée et le succès consacrent la jeune phalange et son chef.

René Lyr.

LIÈGE. — Dans peu de villes la vie musicale est plus intense que dans la vieille cité mosane. Aussi devant vous en donner un rapide aperçu suis-je un peu embarrassé. Nous avons entendu tant de belles œuvres, nous avons vu passer sur nos scènes tant d'artistes depuis l'ouverture de la "saison"! Et nous voici arrivés au moment où les grosses contrebasses, bien emmitouffées dans leur grande boîte noire, s'en vont, une large étiquette collée sur le ventre,

commencer la traditionnelle randonnée vers les villes d'eaux. Si donc ma mémoire m'est infidèle, que l'on veuille bien m'excuser.....

En tout premier lieu il convient de signaler les exécutions d'une irréprochable correction données par l'orchestre du Conservatoire sous la direction de M. Sylvain Dupuis. Ce premier concert était entièrement consacré à Brahms, le soliste M. Serato joua le *concerto* en ré. L'orchestre donna la *symphonie* en ut mineur, les *Variations* sur un thème de Haydn et avec les chœurs, le *Chant du Destin*.

Au deuxième concert Pablo Casals triomphe avec l'admirable *concerto* en ré de Haydn et se fait applaudir dans la *Sérénade Espagnole* de Glazounow, bien pauvre musique mais si bellement présentée que plus d'un s'y laissa prendre. M. Dupuis conduisit la *Symphonie* en si bémol de Schumann, les *Equipées de Till Eulenspiegel* de Richard Strauss et l'*Ouverture de Tannhäuser* de Wagner avec la virtuosité remarquable qui le caractérise. Au troisième concert nous eûmes la *Symphonie fantastique* de Berlioz qui n'eut pas grand succès malgré une exécution des plus fouillées. Cela se comprend. Les modernes ont enrichi considérablement la palette orchestrale et les hardiesses du maître romantique ne nous étonnent plus. Les belles couleurs de ses tableaux ont pâli. Quant à la structure et aux idées de Berlioz, mieux vaut n'en rien dire. M. Dupuis et son brillant orchestre remportèrent un plus franc et unanime succès avec le *Chasseur Maudit* de Franck et la *Chevauchée des Walkyries*. Le soliste de ce concert, M. Eisenberger joua dans un goût très pur et avec une rare intelligence le *concerto* en ut mineur de Mozart et celui en ut dièze mineur de Rimsky-Korsakow.

Incontestablement le quatrième et dernier concert fut aussi le plus beau et l'on ovationna M. Dupuis pour son intelligente interprétation d'*Orfeo* de Monteverdi et la *Neuvième* de Beethoven.

A côté de l'orchestre du Conservatoire on peut ranger l'orchestre des grands concerts symphoniques dirigé par M. Debefve. Non point qu'une comparaison puisse s'établir entre les exécutions impeccables du premier et celles, plus relâchées, du second. Mais parce que les concerts du Conservatoire n'accordent que peu d'importance aux modernes tandis que l'orchestre de M. Debefve joue surtout des œuvres de nos contemporains. Qu'on en juge : au premier concert, M. Cortot joua le *concerto* en ut mineur de Saint-Saëns et une excellente transcription du *concerto* pour orgue de Wilhelm Friedmann Bach. L'orchestre exécuta une *symphonie* de Borodine, *Phosphoréine* de M. E. Mawet, *Faunes et Dryades* de Albert Roussel et la *Foyeuse Marche* de Chabrier. Au second concert un *Festival Wallon* nous fit connaître le *concerto* en si mineur pour violon de Jos. Jongen excellemment interprété par M. Ch. Herman qui exécuta aussi un *Adagio* pathétique de Marsick et une *Passacaille* de M. Thomson. M. M. Dambois fit chanter son violoncelle en artiste dans la prière hébraïque *Yom Kippom* de M. Smulders et le *Concertstück* de M^{lle} Falvilla. Le programme orchestral comprenait l'ouverture de *Hermann et Dorothee* de A. Dupuis, un *Scherzo* de M. Sylv. Dupuis et une curieuse *Vision* de Ch. Radoux. M^{me} Fassin chanta un air de *Hulda* de Franck et des mélodies de MM. Ch. Radoux et Jaspar.

(A suivre.)

Guillaume Waitz.

L'Édition Musicale

Un correspondant de la Revue se plaignait l'autre jour dans ces pages des allures profanes de son organiste. Je serais bien tenté de lui répondre qu'en dehors de la musique rituelle, dont le formulaire est nécessaire à la célébration du culte, il ne peut y avoir de musique proprement religieuse, dans un siècle où les *Béatitudes*, la *Damoiselle Elue* et le *Vendredi-Saint* se sont installés au théâtre. Mais, oui, tout notre musique religieuse sera forcément profane, puisque notre musique profane est devenue religieuse. L'état d'âme de l'auditeur, qui laisse montre

son recueillement vers un mystérieux au-delà, est devenu celui de nos concerts. Or, c'est lui que nous retrouvons à l'église, encadré dans les pratiques confessionnelles, et avec lui ses moyens d'expression sonore. La musique religieuse ! Mais elle est partout ; il n'y a plus qu'elle !

Ainsi, prenons l'envoi qui nous parvient des mains attentives et diligentes de M.M. Durand et fils. Que voyons nous ? Vingt-quatre pièces en style libre pour orgue de *Louis Vierne*. Libre ! Pourquoi ? Parce que l'auteur a instinctivement senti qu'elles convenaient aussi bien à l'église qu'à la chambre. Et de fait on pourrait en dire autant des Rythmes berceurs ⁽¹⁾ de ou du Trio de *Dupin*, ⁽²⁾ complexes, graves, méditatifs, ou des deux œuvres de *Ropartz*, ⁽³⁾ adorablement prenantes, chastes, retenues, et comme repliées sur elles-mêmes, ou mêmes, si vous voulez, des mélodies de *Samazeuilh*, ⁽⁴⁾ de *Chénevière* ⁽⁵⁾ ou de la Bal de M. *Jarnach*. Tout cela est un art d'austérité, qui froisse et fait geindre la mélodie, pour nous dire l'ardeur d'un mysticisme inapaisé et d'une souffrance inquiète. Peu importe que l'objet de ces élans n'ait pas précision d'une religion constituée. Les tendances et le style restent les mêmes, et reflètent le même idéal sérieux et tendu. Il n'est pas jusqu'à l'ouverture d'un opéra-comique inachevé de *Saint-Saëns* qui ne marque cette volonté purificatrice, qui est le propre de la musique symphonique. Un thème guilleret s'y transforme, s'y assagit, s'y trempe dans le courant déjà profond (1854) qui a depuis entraîné notre art français vers la musique pure. Il peut y avoir une musique cléricale. Il n'y a pas de musique religieuse, parce que toute musique est religieuse et qu'elle ouvre devant nous le monde de l'irréalité. Il ne tient qu'au catholicisme de lui donner la main.

De l'Orphée ⁽⁶⁾ de M. *Roger-Ducasse*, je ne puis rien dire avant d'avoir entendu et vu cette œuvre importante et pleine, dont la partition paraît, très crânement, aujourd'hui.

J'ai hâte de signaler un bel effort d'art qui se fait à l'étranger, à Munich, sous le nom de *Wunderhornverlag*. Il s'agit là de décentraliser et d'empêcher que Leipzig ou Berlin n'absorbent toute l'attention musicale aux dépens des compositeurs du Sud. Les quelques artistes dont les œuvres nous parviennent à la faveur de ce groupement, sont M.M. *Jan Ingenhoven*, ⁽⁷⁾ *Robert Haas*, ⁽⁸⁾ *Godfried Ruedinger*, ⁽⁹⁾ et *Hermann Zilcher*, ⁽¹⁰⁾ quatre noms de jeunes à retenir. Dans son ensemble, leur œuvre ne se sépare pas de la musique allemande moderne, docile à l'exemple de Schumann et de Strauss ; mais on distingue cependant un désir d'indépendance chez ces âmes volontairement locales, surtout chez M. Haas. Le répertoire du *Wunderhorn*, qui comprend aussi toute une réédition de *Wilhelm Friedman Bach*, *Piesendel*, *Geminiani*, *Pergolèse* ⁽¹¹⁾, un charmant volume de la *Serva Padrona* ⁽¹²⁾, et quelques livres sur la musique, ⁽¹³⁾ mériterait de pénétrer chez nous. Les pianistes y trouveraient nombre de pièces délicates, accessibles, et d'un commerce agréable.

M. Walter Morse-Rummel nous fait sauter en pays anglo-saxon, bien que sa personnalité et aussi sa musique n'ignorent point Paris. J'avoue que je suis très séduit par les lieder, songs et chansons ⁽¹⁴⁾ que M. Rummel a su revêtir de la fraîcheur de sa musique. Il y a dans ces pièces une liberté charmante.

V. P.

(1) Pour violoncelle et piano. — (2) Pour piano, violon et violoncelle. — (3) *Soir sur les chaumes*, étude symphonique. *Dans l'ombre de la montagne*, pour piano. *La route*, piano et chant. — (4) *Chanson à ma poupée*. — *Tendresse*. *Feuillage du cœur*. *Japonnerie*. — (5) *Prière de l'enfant triste*. — (6) *Orphée*, partition piano et chant (Durand et fils). — (7) Jan Ingenhoven : *Quintett* ; *Streichquartett* ; *Drei Saetze fur Sreichquartett* ; *Brabant una Holland*, *symphonische Phantasie*. — (8) J. Haas. *Quatre recueils* pour piano ; *Kukuks Lieder* ; *Kammer-Trio* ; *Eulenspiegelien* ; *Grillen fur violine und Klavier* ; *Hornsonate*. — (9) H. Zichler ; *Dehmel-Cyclus*, pour piano et chant. — (10) G. Ruedinger : *Sieben Bagatellen*, piano à quatre mains ; *Heimliche-Idyllen*, violon et piano, *Sechs Sinnsprueche*, chant et piano ; *sechs Skizzen*, piano et violoncelle ; *Romantische Serenade*, orchestre. — (11) Neuf volumes de sonates, sérénades et lieder. — (12) Partition d'orchestre et partition piano et chant, in 4° obl. — (13) Thomas San-Galli : *Beethoven, die unstreblliche Geliebte*. — Joseph Pembauer d. J. : *von der Poesie des Klavierspiels*. — (14) *Chansons arabes*, *Through the ivory gate*, *Three Songs*. *Love's Songs*. *Hushings Songs*. (London, Augener).

Les faits du Mois

Le massacre des innocents. — La critique parisienne a fait sa soumission à Strawinsky et, prosternée au pied du trône au prince Igor, cherche à se faire pardonner ses injustes sévérités passées. Elle pousse même le zèle jusqu'à offrir solennellement au jeune Moloch des sacrifices humains : on a organisé dans ce but une formidable hécatombe des esquimaux du " Sacre du Printemps". Pourchassés et traqués de toutes parts, les malheureux expirent sous le poignard ou la bêche. Rien, d'ailleurs, n'est venu prouver jusqu'ici que cet holocauste soit



particulièrement agréable à l'intéressé. Nous sommes autorisés à affirmer que jamais nos deux collaborateurs M. Bex et M. Stein n'ont songé à s'associer pour exploiter une manufacture de pianos. La bonne foi de nos confrères qui ont annoncé cette nouvelle a certainement été surprise. Jamais les concerts du Vendredi-Saint n'avaient été aussi spirituels que cette année : la seule lecture de leurs affiches mit le public en joie. Jamais par l'humour qui présida au choix des œuvres, par l'ironie et la fantaisie qui



s'y prodiguèrent si finement, ces manifestations n'avaient mieux mérité leur titre. N'ayant pu obtenir de la famille Wagner l'autorisation de modifier et de remplacer, à ses frais, le mécanisme suranné du prélude de " l'Or du Rhin ", M. Gustave Lyon vient de fonder un prix de 500 francs pour récompenser la meilleure composition ne contenant pas une seule harmonie sur pédale. A l'Opéra-Comique. La direction vient de louer, pour classer ses archives, un vaste local situé à Montmartre rue des Trois Frères. — M. P.-B. Gheusi vient de terminer le livret d'une comédie musicale tirée du délicieux chef-d'œuvre de Courteline " La Paix chez soi ". Il le destine à celui de nos compositeurs qui voudra bien utiliser l'accord parfait pour écrire sa partition. A l'heure où nous mettons sous presse, aucun musicien n'a encore accepté cette condition. — Une discussion s'étant élevée entre MM. Isola frères, le ministre a décidé que le docteur Doyen, spécialiste de ce genre d'opérations, serait seul

qualifié à l'avenir pour trancher les différents qui pourraient survenir entre les directeurs xiphopages. Le célèbre cirque anglo-américain Russel-Higgins and Co est dans nos murs. Cette magnifique compagnie — the greatest of the world — vient de s'installer Avenue Montaigne. Magnifiques représentations ; numéros et attractions de premier ordre ; minstrels,



clowns musicaux, chanteuses à voix, l'homme qui jongle avec les contre-ut, le baryton-ventriloque, le prestidigitateur qui escamote les notes, la danseuse sur la corde-neuvième, l'homme-serpent-à-sonnette qui joue simultanément du saxophone et du glockenspiel, la femme qui tord une barre de mesure entre deux doigts, la diva aux pauses plastiques... etc. etc. Spectacles variés et divertissants. Nota : Pour être agréable à la clientèle parisienne, la Maison reprend les pièces italiennes n'ayant plus cours en France.



ÇA ET LA

Nouvelles

La Société des Amis des Cathédrales a visité le 28 avril la cathédrale d'Amiens. Un temps magnifique favorisa cette excursion qui réunit près de 400 Parisiens. Notre Revue avait été invitée à prendre part à ce voyage dont — grâce à l'amabilité et au dévouement de M. Jean Chantagut — l'organisation fut parfaite. Nous donnerons dans notre prochain numéro un compte-rendu de cette intéressante journée.

* * *

Nous nous empressons de démentir l'annonce lancée par notre confrère le *Monde Musical*, du départ de Pierre Monteux pour l'Amérique où l'aurait appelé un engagement de chef d'orchestre à l'Opéra de Boston en remplacement de M. André Caplet. Cette nouvelle qui avait causé une certaine émotion parmi les amis des Concerts Populaires du Casino de Paris est de pure fantaisie. Jamais l'excellent fondateur de l'Association des Concerts Monteux n'a songé à abandonner sa vaillante société dont les débuts ont été si remarquables. Il élabore au contraire d'intéressants projets qui rendront plus brillante encore sa prochaine saison.

* * *

M. et M^{me} Ancel-Guyonnet ont donné une très brillante soirée musicale consacrée aux œuvres d'Albert Roussel. Le *Trio*, la *Sonatine* pour piano, la *Sonate* pour piano et violon et des mélodies de choix ont été admirablement interprétés par M^{lle} Marthe Dron, M^{lle} Suzanne Berchut, M^{me} Ancel-Guyonnet, M. Henri Choinet et l'auteur. Le succès fut très vif et l'auteur du *Festin de l'Araignée* a été chaleureusement fêté par une brillante assistance.

* * *

La maison Rouart Lerolle, 29 rue d'Astorg, vient de faire paraître une transcription pour deux pianos à quatre mains de la *Symphonie* de Paul Dukas.

* * *

Nous avons annoncé la fondation de la Société des Amis de la Maîtrise de S^t François Xavier. Voici les noms des membres de son comité :

MM. Duc de Doudeauville, Duc de Trévisse, Comte de Brissac, Vincent d'Indy, Comte Cellier, Camille Bellaigue, Baron de Montigny, de la Tombelle, Baron de Rotours, Ecorcheville, Louis Michon, Dabancourt, Comte de Tocqueville, Comte de Bourblanc, Comte de Vallombrosa. La Société donnera le 8 mai, à 4 heures, dans la salle paroissiale, un concert auquel M. Vincent d'Indy prêtera son triple concours de compositeur, de chef d'orchestre et de conférencier.

* * *

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée.

Excursions en auto-cars dans la Forêt de Fontainebleau. — Le Service d'excursions par auto-cars, organisé par la Compagnie P. L. M. dans la forêt de Fontainebleau, fonctionnera cette année du 9 avril au 2 novembre. Ce Service permettra de visiter, le matin, la partie Nord de la Forêt et l'après-midi la partie Sud, moyennant la somme de 11 fr. par personne.

Le touriste pourra, s'il le désire, n'effectuer que la visite de la partie Nord de la Forêt, pour le prix de 5 francs ou de la partie Sud, pour le prix de 8 fr.

Pour plus de détails, consulter les prospectus spéciaux.

LA QUINZAINÉ

De Monte-Carlo.

“Daphnis et Chloé”, le délicieux ballet de Messieurs Michel Fokine et Maurice Ravel, vient d'obtenir un succès considérable interprété par la troupe des Ballets Russes. Remarquable interprétation de la part des danseurs et de l'orchestre, sous la direction magistrale de Pierre Monteux.

— Au cours de la représentation de gala donnée en l'honneur du vingt-cinquième anniversaire de l'avènement du Prince Albert I^{er} au trône de Monaco, le public a tout particulièrement acclamé le *Vieil Aigle*, le célèbre drame lyrique de M. Raoul Gunsbourg.

La grandeur épique du poème, son intensité tragique, l'élan spontané de la mélodie toujours puissamment expressive ont provoqué la même émotion, et le même enthousiasme qu'au soir de la première de cette œuvre superbe, en 1909.

M. Maurice Renaud est un Vieil Aigle magnifique, d'une véhémence admirable et d'une incomparable grandeur. M. Franz a fait applaudir sa voix généreuse et son jeu dramatique. M^{lle} Vally fut une Zita d'un charme délicieux et d'une exquisite sensibilité.

M. Léon Jehin, qui écrivit l'orchestration du *Vieil Aigle* avec un très vif coloris, dirigeait l'exécution de l'œuvre de M. Raoul Gunsbourg et a magistralement participé à son nouveau triomphe.



CONCERTS ANNONCÉS

Salle ERARD

1 M ^{lle} Dretz	9 h.
2 M. et M ^{me} Fleury	9 h.
4 M ^{me} Moellinger (élèves)	9 h.
5 M. Foerster	9 h.
6 M. Dorival	9 h.
7 M. Galston	9 h.
9 M ^{lle} Dehelly	9 h.
10 M. Wintzweiller (élèves)	9 h.
11 M ^{lle} Weil	9 h.
12 M ^{lle} Eminger	9 h.
13 M ^{lle} H. Barry	9 h.
14 M ^{lle} Lefort	9 h.
15 M ^{lle} Remusat	9 h.

Salle Malakoff

5 M. Gaston Lemaire	9 h.
6 M ^{lle} Meillard	9 h.
10 M. Villeroy Grégoire	2 h.
12 M. Maurice Naudin	9 h.
13 M ^{me} Thiercelin	9 h.
15 M. Wladimir Cernicoff	9 h.

SALLE DES AGRICULTEURS

1 M. Jules Tordo	9 h.
4 M ^{lle} Marié de L'Isle	9 h.
5 M. Victor Gilles	9 h.
6 M ^{lle} Marié de L'Isle	9 h.
8 M. Michelin	9 h.
9 M. Cortot	9 h.
10 Ecole Paris-Chevé	9 h.
11 M ^{lle} Giraud	9 h.
12 M ^{lle} Bernin	9 h.
13 M. Cortot	9 h.
14 Concerts d'Art	9 h.
15 M ^{lle} Dienne	9 h.

SALLE VILLIERS

Tous les vendredis, concerts classiques de 4 h. 1/2 à 6 h. par le Double-Quintette de Paris

Salle GAVEAU

(du 1 au 15 Mai)

1 Schola Cantorum	9 h.
2 Trio Kellert	9 h.
3 Concert Hasselmans	9 h.
4 M. Cognet	9 h.
6 Soirée Yvette Guilbert	9 h.
7 Le chant classique	2 h.
7 Société symphonique	9 h.
9 M ^{lle} Andrée Arnoult	9 h.
10 M. Enesco	3 h.
11 Chorale St-Louis	9 h.
12 M. Robert Schmitz	9 h.
13 Soirée Yvette Guilbert	9 h.
15 M ^{lle} Alice Verlet	9 h.

Salle PLEYEL

(du 1 au 15 Mai)

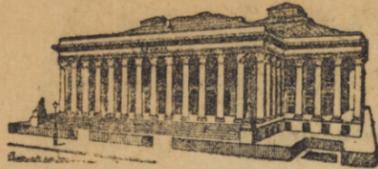
2 M ^{lle} Suzanne Ratez	9 h.
3 M ^{me} Paul Vizentini (élèves)	1 h.
4 La S. M. I.	9 h.
5 M ^{lle} Marthe Girod	9 h.
6 M ^{me} L. Wurmser-Delcourt	9 h.
7 M ^{lle} Suzanne Tourey	9 h.
8 M ^{me} Roger-Miclos-Battaille	9 h.
9 M. J. White	9 h.
10 M ^{me} Muraour Lepetit (él.)	1 h.
11 M ^{me} Irène Reichert	9 h.
12 M ^{lle} Magd Godard	9 h.
14 M ^{lle} Alice Sauvrezis	9 h.
15 M. Jean Huré	9 h.



Le Gérant : MARCEL FREDET.

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

Les Titres dépréciés et la Bourse



De tous les pays, j'ai reçu des lettres de lecteurs m'indiquant la liste des titres qu'ils ont eu l'imprudence d'acheter aux émissions et me demandant le moyen de rentrer dans le capital déboursé.

J'ai organisé un service spécial chargé de répondre à toutes ces demandes et de leur donner satisfaction dans la mesure du possible.

Pour beaucoup, il était encore temps de remédier au mal, grâce à la combinaison que j'ai eu l'idée de mettre à exécution et qui me permet de racheter ces titres dépréciés environ 15 ou 20 pour cent de plus que leur valeur actuelle.

Malheureusement pour quelques-uns, il est trop tard, le mal est irréparable, leurs titres n'ont plus qu'une valeur minime ou même nulle et malgré ma bonne volonté, il m'est impossible de reconstituer un capital avec des éléments aussi dépréciés. Autant vouloir rendre à la vie un moribond, au seuil de la tombe.

Que cela serve de leçon à tous ceux qui se laissent séduire par le mirage des prospectus ronflants, des affiches mirobolantes et des promesses alléchantes des banques d'émission et des établissements de crédit, qui ne cessent d'empoisonner la petite épargne avec des obligations soi-disant de tout repos, mais dont le cours baisse de 15 à 20 pour cent aussitôt qu'elles sont passées de leurs opulentes caisses dans les mains de leur clientèle confiante.

L'émission terminée, la commission encaissée, le tour est joué, le détenteur naïf n'a que la ressource, s'il a besoin de son argent, d'aller vendre à la Bourse à 400 ou 420 francs les obligations qu'il a achetées 460 ou 480 francs aux guichets de ces luxueux établissements dont les succursales seront bientôt aussi nombreuses aux coins des rues que les débitants d'alcool.

C'est le progrès ! dira-t-on. D'accord, mais il faut savoir profiter du progrès sans en souffrir.

Servez-vous des services pratiques organisés par les établissements de crédit pour traiter vos affaires financières : dépôt momentané de vos fonds disponibles, compte de chèques, encaissement de coupons, achat ou vente de valeurs, emprunts sur titres, mais ne vous laissez pas *embobiner* par le commis qui vous prône telles ou telles obligations émises par sa banque, dont il perçoit une commission sur votre dos. Pour gagner 2 ou 3 francs par titre, il n'hésitera pas à vous faire acheter une obligation de 460 ou 480 francs dont vous ne pourrez tirer que 420 ou même moins si vous voulez la revendre.

Eh bien ! il faut que cette exploitation cesse ; aussi, n'hésitez pas à me signaler les titres que vous avez achetés dans ces conditions et je vous donnerai le moyen de rentrer dans vos fonds si le mal n'est pas encore irréparable.

P.-E. PENAUD, directeur du *Livre à un sou*, 8, rue Drouot, Paris.

P. S. — Une circulaire spéciale est adressée gratuitement sur demande concernant le meilleur moyen de faire produire le maximum possible de revenu soit aux capitaux disponibles, soit aux titres en portefeuille.

P. S. Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours 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).



“ PIANO ET ARCHETS ”

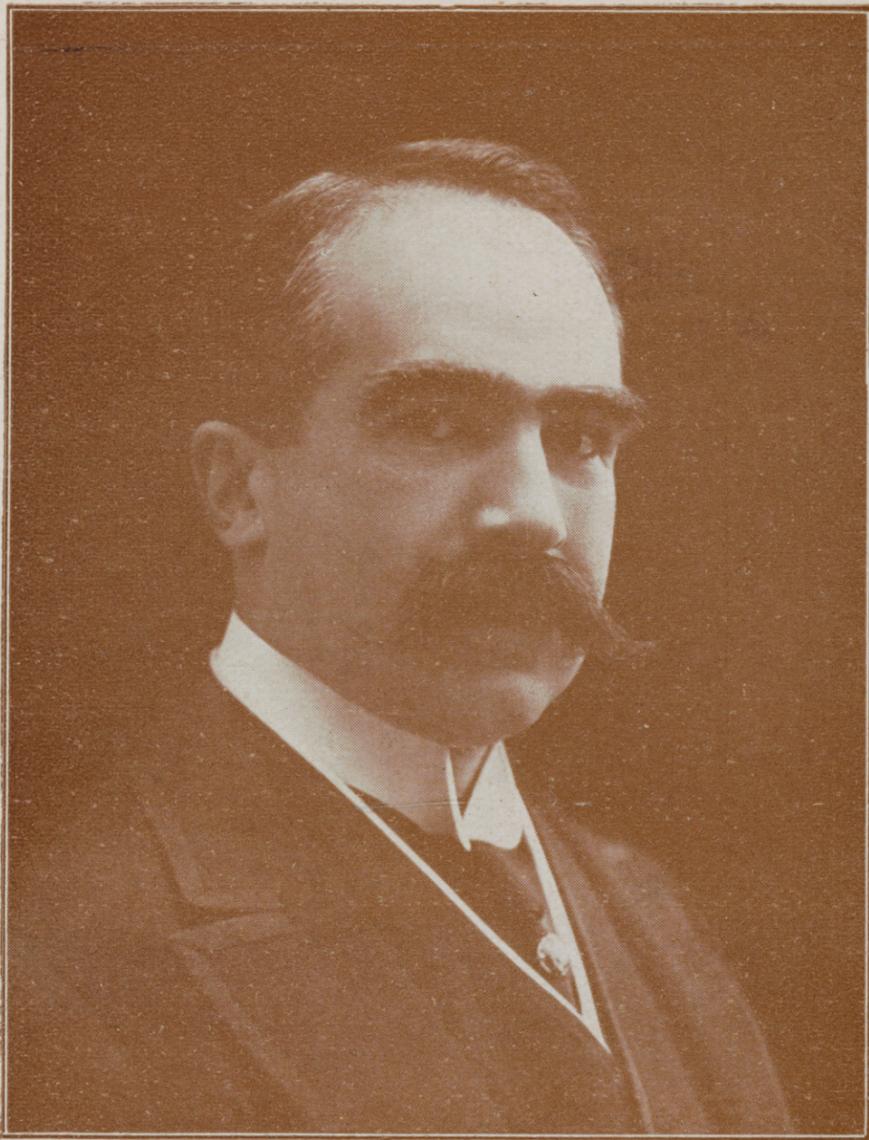
M. Englebert

M. Pitsch

M. L. Jongen

M. Lensen

Cl. Meurisse



Le Baryton HERSCHMANN

Le remarquable baryton HERSCHMANN, que ses nombreux voyages nous empêchent trop souvent d'applaudir, est en ce moment à Paris où il vient de se faire entendre à plusieurs reprises avec le plus grand succès. On sait que cet admirable chanteur est un musicien accompli, pianiste de valeur et en possession de toutes les ressources de la technique la plus raffinée. C'est d'ailleurs, pour répondre aux exigences d'un tempérament musical exceptionnel et à l'appel d'une vocation artistique irrésistible que celui qui fut un brillant ingénieur renonça à la haute situation qu'il occupait pour se consacrer exclusivement à son art. Né en Autriche, M. HERSCHMANN réside habituellement à New-York mais se fait applaudir périodiquement dans les plus grandes villes d'Amérique, d'Autriche, d'Allemagne, et d'Angleterre. Partout la presse a constaté ses succès et loué sa voix magnifique et savamment conduite qui domine l'orchestre sans effort et se plie à la discipline d'un style impeccable. Interprète inégalable de *lieder* — il s'en est fait dans tous les pays qu'il a traversés, une sorte de glorieuse spécialité — l'éminent artiste s'est également voué à l'oratorio et plus spécialement aux grands ouvrages de Bach. Il chante d'ailleurs toutes les œuvres dans leur langue originale et donne indifféremment ses concerts en français, en allemand, en anglais ou en italien. De prochaines tournées en Belgique, en Hollande et en Amérique vont de nouveau le retenir quelque temps loin de Paris mais cet excellent chanteur nous reviendra bientôt pour la plus grande satisfaction des musiciens qui viennent de l'applaudir si chaleureusement au cours des différents concerts dont nos critiques ont relaté le succès.



CRÉATION LUCILE

Cl. Lucile

Robe d'après-midi en mousseline noire



La Mode à travers les Arts

Le *Torse unifié* est à l'ordre du jour. N'allez pas croire que le physique peu avantageux de Messieurs les Socialistes soit en jeu ; la question ne nous importerait guère, tandis que nous nous inquiétons de l'application de l'une de leurs théories égalitaires, car elle ne tend rien moins qu'à s'attaquer à la beauté féminine.

Oui, Mesdames : de votre anatomie si délicieusement diverse, on veut faire un "bloc" uniforme, et désormais vous ne serez plus fines, ou rondes, élancées ou potelées, évocatrices des statuette tanagréennes, ou des Rubens. Ainsi en ont décrété quelques arbitres créateurs d'un mannequin intitulé "La femme telle qu'elle doit être" et nul doute que vous n'obéissiez à l'esthétique nouvelle : *Ce Sacre du Printemps* de l'élégance féminine en l'an de laideur 1914.

Sur le *Torse unifié*, nous apparaîtront mélangées les couleurs stridentes qui heurtent les yeux les plus avertis. Ne faut-il pas qu'elles marchent de pair avec la peinture et la musique "orphistes" chères à nos "des Esseintes" dernier cri et aux jolies snobinettes, car sous le vocable d'Art moderne — trop souvent synonyme d'impuissance, d'oripeaux, ou de naiseris — on obtient tout.

L'an dernier, sous l'influence du "Minaret", vous vous transformâtes en abat-jour. Aujourd'hui, *Aphrodite* vous incite, non pas aux nobles draperies de la statuaire grecque, mais à l'accentuation de nudités qui s'aggravent de détails suggestifs : la montre posée en bracelet au dessus du genou ; le décolletage à peine indiqué au devant du corsage, tandis qu'il laisse entièrement à découvert le dessous des bras et le dos jusqu'à la ceinture !

Il est vrai que pour ne pas attirer les foudres de la ligue patriotique des Françaises, vous masquez les "fenêtres du diable" sous la *cape*, cette nouvelle venue parmi les élégances printanières et dont le succès s'affirme triomphal. Elle permet, en effet, à celles qui la portent de se montrer "reines de l'attitude et princesses du geste". Elle évoque les sérénades espagnoles, plus encore, le collet ecclésiastique. Parfois aussi la cape devient le coquet ajustement des abbés de cour de jadis.

Le Cléricalisme vous sied fort bien, Mesdames, et je me reproche d'avoir joint mes invectives à celles de Gilles d'Orléans lorsqu'il fulminait au XII^e siècle, dans un sermon fameux, contre les femmes "qui courent la ville toutes décolletées et espoitrinées".

Peut-être son indignation s'adressait-elle à des visions coupables principalement de révélations inesthétiques car, dans tous les temps, nous en témoignons la beauté, *qui est une vertu*, si l'on en croit Renan, est chose rare.

De grâce, Mesdames, redevenez donc pudiques.

JAN DE LA TOUR.

Mon Courrier.

A Mme de St. XX. Vous trouverez à la papeterie Tronchet, 25-27, rue Tronchet, non seulement tout un choix délicieux de papeterie proprement dite, et de maroquinerie, mais aussi de charmants bibelots d'art : petits bronzes, figurines de Saxe, bracelets, colliers, aquarelles, etc.