

# LE MERCURE

## MUSICAL

### Sommaire

- GUIDO GASPERINI** ..... *L'Art italien avant Palestrina.*  
**SALVATOR PEÏTAVI**..... *Esquisses musicales d'outre-Manche (suite et fin).*

### REVUE DE LA QUINZAINE

Louis Laloy, Ch. Chambellan, C. de Malaret, Jean Poueigh, Joseph Trillat, Raymond Bouyer, R. R. : *Les Concerts.* — Raymond Bouyer : *Le Quatuor Parent.* — Maurice Fourrier : *Les Théâtres.* — Jean Marnold : *Coulissiana.* — Henry Gauthier-Villars : *Saint-Saëns contre Willy.* — Louis Laloy : *Polémiques grégoriennes.* — Jacques Reboul, A. G. : *La Musique à Lyon.* — René d'Avril : *Courrier de Nancy.* — Edouard Perrin : *Courrier de Nice.* — X.-Marcel Boulestin : *Courrier de Londres.* — Elisabeth d'Irvel : *Courrier de Manchester.* — *Échos.* — *Publications récentes.* — *Calendrier des Concerts.*

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 60 | UNION POSTALE..... 0 fr. 75

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI<sup>e</sup>

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II<sup>e</sup>



Le *Mercure Musical* paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois

**ABONNEMENTS D'UN AN :**

(Du 1<sup>er</sup> de chaque mois)

|                            |        |
|----------------------------|--------|
| PARIS ET DÉPARTEMENTS..... | 12 fr. |
| ÉTRANGER.....              | 15 fr. |

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II<sup>e</sup>

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

**E. DEMETS, Éditeur de Musique**

2, rue de Louvois. — PARIS, II<sup>e</sup>

**CHANT ET PIANO**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).</b> |           |
| C'est l'espoir.  |           |
| Les grands vents.  |           |
| Tristesse.   |           |
| En recueil.  | Net. 4 »  |
| — « Trois Stances » (J. Moréas).                         |           |
| I. Roses en bracelet autour.                             |           |
| II. Dans le jeune et frais cimetière.                    |           |
| III. Va-t-on songer à l'automne.                         |           |
| En recueil.  | Net. 3 »  |
| — « Cinq mélodies ».                                     |           |
| I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh).                   |           |
| II. Si la plage penche (P. Valéry).                      |           |
| III. Les deux Perles (Tchang-Tsi).                       |           |
| IV. L'air (Th. de Banville).                             |           |
| V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).                     |           |
| En recueil.  | Net. 5 »  |
| <b>Déodat de Séverac.</b>                                |           |
| Chanson de Blaisine (M. Magre).                          | Net. 1 50 |
| Le Chevrier (P. Rey).                                    | » 1 70    |
| Les Cors (P. Rey).                                       | » 2 »     |
| L'Éveil de Pâques (Verhaeren).                           | » 1 70    |
| L'Infidèle (M. Maeterlinck).                             | » 1 70    |
| <b>Duparc (H.). La Fuite, duo pour</b>                   |           |
| Sopr. et Tén. (Th. Gautier).                             | » 2 50    |
| <b>Dupont (G.). Les Effarés (J.-A.</b>                   |           |
| Rimbaud).  | » 2 »     |
| — Le Jour des Morts (G. Vanor).                          | » 1 70    |
| <b>Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinet.</b>           |           |
| D'Anne qui me jecta de la neige.                         | » 1 70    |
| (Epigrammes de Cl. Marot).                               | » 1 70    |

**PIANO**

|   |        |
|---|--------|
| <b>Billa (R.). En rythme de valse.</b>    | » 2 »  |
| <b>Brugnoli (A.). Mazurka italienne.</b>  | » 2 »  |
| — Minuetto.                               | » 2 »  |
| — Valse, en sol mineur                    | » 2 50 |
| <b>Cohen (J.). Marche funèbre.</b>        | » 3 »  |
| <b>Labey (M.). Sonate en quatre part.</b> | » 8 »  |
| <b>Mel-Bonis. Bourrée.</b>                | » 1 70 |
| — Le moustique.                           | » 2 »  |

**Rhené-Baton. « Six préludes »**

|  |          |
|--|----------|
| I. Prélude, en <i>mi</i> min.                    | Net. 1 » |
| II. Prélude oriental, en <i>fa</i> $\sharp$ maj. | » 2 50   |
| III. Prélude, en <i>ut</i> min.                  | » 1 »    |
| IV. Prélude, en <i>la</i> $\flat$ maj.           | » 1 70   |
| V. Prélude ancien, en <i>si</i> min.             | » 1 70   |
| VI. Prélude, en <i>sol</i> min.                  | » 3 35   |
| <b>Ravel (M.). Jeux d'eau.</b>                   | » 3 35   |
| — Pavane pour une Infante défunte.               | » 2 »    |
| <b>Vanzande (R.). Marine.</b>                    | » 2 50   |
| <b>Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i>,</b>       |          |
| piano 4 mains.                                   | » 8 »    |
| <b>Duparc (H.). Prélude et fugue en</b>          |          |
| <i>la</i> min. (de J.-S. Bach.)                  | » 3 »    |
| — Prélude et fugue en <i>mi</i> min. (de         |          |
| J.-S. Bach.)                                     | » 1 70   |
| (Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).          |          |

**VIOLON ET PIANO**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Alquier (M.). Sonate en 4 parties.</b>             | Net. 10 » |
| <b>Leclair (J.-M.). 1<sup>er</sup> Livre de 6 So-</b> |           |
| nates.  | » 15 »    |
| <b>Mel-Bonis. Largo en <i>mi</i> maj. (attri-</b>     |           |
| bué à Haendel).                                       | » 1 70    |
| <b>Munktell (H.). Sonate.</b>                         | » 8 »     |
| <b>Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i>, en 4</b>       |           |
| parties.  | » 8 »     |

**ALTO ET PIANO**

|                            |       |
|----------------------------|-------|
| <b>Labey (M.). Sonate.</b> | » 7 » |
|----------------------------|-------|

**VIOLONCELLE ET PIANO**

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| <b>Mel-Bonis. Sonate.</b> | » 6 » |
|---------------------------|-------|

**FLUTE ET PIANO**

|                           |       |
|---------------------------|-------|
| <b>Mel-Bonis. Sonate.</b> | » 7 » |
|---------------------------|-------|

**DIVERS**

|  |        |
|--|--------|
| <b>Lacroix (E.). Quintette, pour piano</b>   |        |
| et cordes.                                   | » 15 » |
| <b>Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vio-</b> |        |
| lon ou flûte, violonc. et piano.             | » 2 50 |
| <b>Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et</b>     |        |
| cordes.                                      | » 12 » |
| — Suite, pour piano, flûte et violonc.       | » 5 »  |
| <b>Seitz (A.). Quatuor, pour instru-</b>     |        |
| ments à cordes.                              | » 12 » |

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion





## L'ART ITALIEN

### AVANT PALESTRINA

---

Sans contredit, l'école musicale italienne fut, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, à la tête du mouvement musical européen. En créant, de toute pièce, la forme splendide de composition qu'on a, depuis, nommée *opéra*, elle avait donné au style monodique, qui était né d'elle, une consécration éclatante ; et, par cette consécration, elle avait affirmé son influence durable sur les autres écoles. D'ailleurs elle avait eu, avant l'éclosion du chant à voix seule, une très forte école de contrapontistes dont la plus haute expression s'était révélée dans l'œuvre de Palestrina. Sa puissance était donc grande vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, et son influence et sa prééminence sur les autres écoles étaient très légitimes.

Mais qu'était cette école avant l'époque palestrinienne ? Avait-elle un caractère marquant, ou était-elle assujettie à la domination étrangère ? peut-on affirmer que l'œuvre palestrinienne et le style monodique aient été le dérivé d'un art primitif qui fleurit antécédemment en Italie et qui eut un caractère exclusivement italien ?

A ces demandes, M. Romain Rolland a répondu, il y a quelque temps, négativement (1), et cette réponse devrait signifier que l'art italien était peu développé avant Palestrina et qu'il subissait le joug d'un art étranger au goût, aux tendances

(1) La musique en Italie du xiv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, d'après une publication récente. (*Revue musicale*, 1<sup>er</sup> septembre 1905.)



artistiques du peuple italien de la Renaissance. M. Romain Rolland a-t-il raison ? Je crois que non. J'estime extrêmement l'art étranger qui florissait en Italie avant Palestrina ; mais j'estime pareillement l'art national qui s'épanouissait, chez nous, à la même époque ; et c'est justement pour rappeler cet art à la mémoire des musiciens oublieux, de nos jours, que j'écris ces lignes.

Lorsqu'un historien parle de l'art musical au xv<sup>e</sup> siècle et au commencement du xvi<sup>e</sup>, il se croit obligé de ne rappeler que les magnificences contrapontiques des maîtres franco-flamands. C'est comme si le sentiment musical de cette époque eût résonné partout à l'unisson et eût donné la même note dans tous les pays civilisés d'Europe. Et l'historien dit que toute la musique qu'on composait alors avait le caractère de la musique franco-flamande et que les compositeurs et les chanteurs les plus recherchés et les plus expérimentés ne pouvaient être que des franco-flamands. Et tout de suite surgit la liste des grands noms de la grande école ; et l'historien se hâte de conclure qu'à côté de la musique d'un Dufay, d'un Binchois, d'un Ockeghem, d'un Josquin, il ne pouvait exister d'autre musique.

Ce singulier phénomène, qu'on pourrait dire un singulier effet d'optique, est dû à la vive lumière qui environna, pendant de longues années, la production musicale franco-flamande. On admira tellement cette lumière qu'on crut à l'absence de toute autre clarté ; et, la mode aidant, on s'y prit si bien qu'on finit par ignorer l'existence d'une autre production, d'une autre école non moins intéressante et importante, du côté esthétique et historique, que la production et l'école franco-flamandes. Cette école et cet art oubliés étaient bien franchement italiens.

On sait le très haut degré de culture et de civilisation auquel arriva l'Italie pendant le xv<sup>e</sup> siècle. Dans cet espace de cent années, sous l'influence des renaissantes beautés de l'art antique, l'esprit italien se transforma, l'art national prit un vigoureux élan, les coutumes sociales s'ennoblirent et se raffinèrent. Le xv<sup>e</sup> siècle est l'époque des humanistes ; c'est aussi l'époque des Beato Angelico, des della Robbia, des Donatello, des Botticelli ; c'est l'époque des élégances renouvelées, du luxe recherché, des fêtes somptueuses, du bon goût classique renaissant. La société italienne se débarrasse alors des derniers restes de la rudesse et de l'austérité du moyen âge, et, tandis que les autres peuples d'Europe sont encore sous le poids des traditions médiévales, l'Italie marche, éclairée par l'idéal nouveau, dans la voie de la nouvelle civilisation. Peut-on croire que dans un



moment si brillant de sa vie intellectuelle, juste alors que la pensée nationale se révélait puissamment dans les langages expressifs de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, peut-on croire que, juste alors, l'Italie ne sût exprimer qu'imparfaitement, par le chant, ses propres sentiments ? L'hypothèse n'est pas admissible ; et les faits en démontrent l'absurdité. Voyons ces faits.

Assurément, la musique italienne du xv<sup>e</sup> siècle et du commencement du xvi<sup>e</sup> ne pouvait présenter les caractères de la musique des autres pays. La tradition, les tendances, les habitudes des Italiens devaient nécessairement donner à la musique nationale une tournure spéciale. Cette musique ne pouvait s'approfondir dans la recherche des difficultés techniques, ni trouver sa plus haute satisfaction dans l'enchevêtrement des parties de chant *en imitation*. Manifestation vive et franche du très vif esprit italien, émanation du goût raffiné d'une société d'élite qui se plaisait aux plus rares élégances, cette musique, faite pour être chantée dans les salles ornées des princes ou dans les rues, à la nuit, au milieu d'un peuple en fête, à la lueur des flambeaux, cette musique devait fuir les voies obscures et savantes de la science contrapontique et s'élargir dans la grande clarté de la mélodie expressive et simple ; et elle devait préférer, aux formes très graves de la grande composition, les formes légères et gracieuses de la chanson et de la chansonnette. D'ailleurs, le milieu où cette musique florissait semblait fait tout exprès pour lui donner le cachet particulier qui la distingua si vivement des musiques des autres peuples. On se rappelle les cortèges joyeux qui, du temps de Laurent le Magnifique, sortaient, la nuit, par les rues de Florence, chantant ces chants carnavalesques dont les paroles étaient composées, quelquefois, par le prince lui-même ; et on se rappelle aussi les grands concerts que de nobles artistes et *dilettanti* exécutaient aux cours des Gonzague et des d'Este. Pour ces concerts dont les exécutants étaient les dames et les gentilshommes de la cour, et pour ces solennités musicales publiques qui s'attardaient, dans la nuit, par les rues des villes, la musique franco-flamande, appesantie par la recherche de l'imitation, par les entraves des canons, par la construction mélodique qui mettait, presque toujours, le thème dominant au beau milieu de l'harmonie, n'était pas possible. Il fallait une musique moins savante, mais plus claire, dont on pût aisément comprendre la construction et qui fût, en même temps, très vive et très expressive. Et c'est justement ainsi que fut cette musique mélodieuse et expressive, cette musique italienne du xv<sup>e</sup> siècle dont les traditions remontent, bien en arrière, aux siècles du Décaméron et de Casella ; cette mu-



sique vive et joyeuse qui fut bien à trois et à quatre parties, comme la musique franco-flamande, mais où les quatre voix eurent bien garde de rivaliser d'importance entre elles ! Dans cette musique que les chars carnavalesques emportaient, à la grande joie du peuple, par les rues de Florence, c'était toujours le chant *solo* qui montait sur l'ensemble des voix. On ne demandait pas, à cette musique, un concert de voix égales se subdivisant et se renvoyant le thème du haut en bas du quatuor vocal ; c'était la mélodie libre et dégagée qu'on cherchait et c'était elle qui trônait en haut du concert, ne se laissant pas facilement submerger par le flot des voix secondaires. En examinant et en écoutant cette musique claire et mélodique, on comprend pourquoi le chant *solo* prit si vite possession de l'art musical italien, un siècle plus tard, à l'époque de la naissance de l'opéra. C'est que le chant *solo* n'avait jamais cessé d'exister, *comme forme d'art*, en Italie ! voire même, il avait toujours prospéré et avait presque été préféré au chant polyphonique. Accompagné du luth ou de la viole, ou soutenu par l'harmonie discrète des voix secondaires, le chant *solo* semblait être la forme d'art qui répondait le mieux au goût et aux tendances artistiques du peuple italien, de ce peuple qui avait reçu en héritage des anciens l'amour pour la clarté et la simplicité ; et c'était cette forme d'art que les artistes et les dilettantes italiens aimaient le plus et qui, passant intacte à travers les siècles et à travers les luttes contre les tendances étrangères, influait sur toute la composition musicale italienne du xvi<sup>e</sup> siècle et venait s'épanouir librement, à la fin de ce siècle, dans les œuvres de Vincent Galilée, de Jules Caccini et de Jacopo Peri. Et la prédilection pour ce chant nous fait comprendre aussi pourquoi le chant *solo* s'imposa tellement à l'art italien des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. C'était toujours le même sentiment qui dominait la foule, le même besoin de clarté. Seulement, aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, ce besoin de clarté se transforma en besoin de facilité de compréhension, et le chant se modifia et se simplifia toujours plus, pour être plus commodément compris, jusqu'à ce qu'il arrivât à la pauvre simplicité de l'art italien du xix<sup>e</sup> siècle.

Mais dans les chansons italiennes du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, la pauvreté harmonique et contrapontique des temps futurs ne s'aperçoit pas encore. Et c'est ce qui fait le charme de ces compositions. Tout en évitant la lourdeur qui dépare bien des chansons franco-flamandes et qui a son origine dans l'emploi presque continu de l'imitation (je crois que M. Expert lui-même voudra reconnaître ce défaut dans les compositions anciennes qu'il a publiées), les chansons italiennes sont composées à plusieurs parties réelles ; mais les artifices du contre-



point y sont si bien cachés qu'ils n'entravent pas la marche de la mélodie. En lisant certaines chansons de Jannequin ou de Gascongne ou de Claudin de Sermisy, on dirait que le compositeur a voulu faire, en premier lieu, du contrepoint ; cela n'arrive jamais, ou presque jamais, dans les chansons italiennes ; le contrepoint y est, mais on ne s'en aperçoit pas. Les parties semblent avoir une égale importance ; et elles ont toutes un développement indépendant et très mélodique ; mais les mouvements sont combinés de manière à faire ressortir principalement une d'elles, celle qui a le chant principal et surtout celle qui est dans la région la plus aiguë du concert ; et de cette combinaison naît une harmonie riche et intéressante qui n'empêche pas la voix principale de s'envoler au-dessus des autres. C'est bien là la forme des *frottole*, des *srambotti*, des *sonetti* qui charmèrent les cours princières du xv<sup>e</sup> siècle ; et c'est là aussi la forme des *villanelle*, des *villotte*, des *madrigaletti* et des *canzonette* qui furent chantés pendant le xvi<sup>e</sup> siècle et qui préparèrent la floraison du chant *solo* de Vincent Galilée et de l'académie du comte Bardi. Cet art national, si simple et si expressif, eut toujours la prédilection des masses, et c'est à son influence qu'on doit la naissance du courant contraire au contrepoint qui envahit peu à peu l'Italie pendant le xvi<sup>e</sup> siècle, et qui trouva sa plus forte expression dans le *Dialogo della Musica antica e moderna* de Vincent Galilée ; ce courant qui fit naître le mélodrame en 1594 et qui, trente années auparavant, avait même essayé de chasser le contrepoint de sa résidence légitime, de la musique d'église.

Le besoin de clarté, qui se manifesta toujours plus vif en Italie, pendant le siècle de Léon X, n'empêcha pas cependant que la musique italienne ne se prît d'un amour passionné pour l'art polyphonique. Cela était naturel. Dès la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, la péninsule avait été envahie par l'école franco-flamande ; les compositeurs et les chanteurs étrangers étaient descendus en foule dans nos contrées, attirés par la générosité de nos princes, par la richesse de nos républiques ; et les princes et les républiques se faisaient une gloire de tenir à leur solde ces vaillants virtuoses du contrepoint auxquels la composition d'une messe à quatre voix ne coûtait qu'une nuit de travail. La musique franco-allemande s'était emparée de nos chapelles, de nos académies, de nos concerts ; et son idéal austère et grandiose surgissait menaçant en face de l'idéal traditionnel de notre école, de notre art. Ce ne fut pas une lutte, alors, ce fut une double conversion. L'art italien accepta, en admirant, les procédés puissants de l'école étrangère ; et tandis que le flot des chansons et des chansonnettes, des *frottole* et des villa-



nelles suivait, joyeusement, son cours habituel, les compositions religieuses et les madrigaux italiens marchèrent dans la voie nouvelle ouverte par les maîtres flamands. Mais, en même temps, la composition franco-flamande s'élargit et s'adoucit, au contact de l'art italien, et devint plus mélodique, plus élégante, plus souple ; sous l'influence de notre art elle changea d'allure et d'aspect ; et c'est alors que parut Josquin Després, qu'on a pu supposer, un instant, d'origine italienne (Giosquino del Prato), à cause de la douceur et de l'élégance de son chant ; c'est alors qu'Adrien Willaert s'établit à Venise, où il fonda cette école célèbre qui devait monter, de plus haut en plus haut, de Cyprien de Rore à Gabrieli, de Gabrieli à Monteverdi. L'école franco-flamande et l'école italienne s'unissaient ainsi en Italie, et de leur union puissante et féconde naissait l'art divin de Palestrina.

Mais, même dans cette union inévitable, l'ancien sentiment esthétique des Italiens ne céda aucun de ses droits. Nos artistes voulurent bien apprendre des Flamands la manière de construire ces admirables édifices dont les larges bases se formaient des règles les plus compliquées du contrepoint ; cela leur était nécessaire ; mais ils voulurent aussi donner à ces constructions le caractère spécial que le goût artistique de la nation exigeait. Et aussitôt la jeune école contrapontique italienne traça sa route qui, n'étant pas précisément parallèle à celle de la vieille école flamande, s'approchait le plus possible de l'ancienne voie suivie par la musique italienne et ne manquait pas, en même temps, d'influer sur la direction de la route suivie par les Franco-Flamands en Italie. L'antique idéal, que les compositeurs de *frottole* et de villanelles n'avaient jamais abandonné, reparut dans les compositions contrapontiques de la jeune école ; et quoique celles-ci fussent souvent élipsées par les resplendissantes musiques des maîtres étrangers, elles puisèrent dans le sentiment national la force suffisante à s'élever au niveau des compositions rivales et à créer un art dont les moyens techniques étaient fournis par la science flamande du contrepoint et dont l'inspiration était tout italienne ; cet art fut l'art de Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Or, c'est précisément cette jeune école et ses devanciers que j'ai voulu rappeler dans cet article. On est trop souvent porté à oublier les devanciers d'une grande école, ou à se laisser éblouir par l'éclat d'une grande renommée ; et on ne pense pas qu'autour d'une grande figure historique se dressent d'autres figures non moins intéressantes et importantes. C'est le cas de la musique franco-flamande en face de la musique italienne. Les grandes compositions des Ockeghem, des Hobrecht, des



Josquin, des Brumel, des Willaert, etc., nous empêchent de voir les œuvres si remarquables des Marchetto Cara, des Bartolomeo Tromboncino, des Andrea Antico, des Giangiacomio Fogliano, des Costanzo Festa, des Ferabosco, des Corteccia, des Ruffo, etc. ; et cependant les compositions de ceux-ci n'ont pas moins d'importance pour l'histoire du développement de l'art musical que les compositions de ceux-là. Certainement, il n'y a pas de prééminence d'un art sur l'autre ; mais il y a influence d'une école sur une autre école ; et comme on peut affirmer l'influence de l'art franco-flamand sur la technique de l'art italien, ainsi on doit constater l'influence de la tradition artistique italienne sur la floraison de la grande composition contrapontique du xvi<sup>e</sup> siècle. Si le goût musical italien n'avait pas été porté si vivement vers la mélodie libre et vers le chant *solo*, le style monodique et ses innombrables conséquences n'auraient paru que bien plus tard et dans toutes autres formes et circonstances ; et, de même, si ce goût musical ne s'était prononcé si fortement dès le xiv<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle, la réforme palestrinienne n'aurait pas eu lieu ou se serait accomplie en tout autre manière. Dans les deux cas, nous avons la preuve de ce que valait l'école italienne avant 1550, et nous avons la certitude qu'avant cette époque notre école n'était pas ce que l'on s'imagine bien souvent aujourd'hui, c'est-à-dire une école sans force et sans caractère, mais, tout au contraire, qu'elle avait une vigueur et un sentiment personnel très marqués ; ce qui la porta à influencer directement et puissamment sur l'école flamande et à contribuer, au même degré que celle-ci, au développement du grand art du xvi<sup>e</sup> siècle.

GUIDO GASPERINI.



*Sur notre demande, M. Guido Gasperini a bien voulu joindre à son intéressant article plusieurs citations musicales qui seront publiées dans notre prochaine livraison. Nous le remercions de son envoi, et le Mercure Musical est ouvert à tous ceux qui voudront prendre la parole en ce débat, à quelque parti qu'ils appartiennent.*





# ESQUISSES MUSICALES

## D'OUTRE-MANCHE (1)

---

### IV

#### LA HARPE D'ERIN.

« *Land of song!* » said the warrior-bard,  
« *Tho' all the world betrays thee,*  
« *One sword, at least, they rights shall guard,*  
« *One faithful harp shall praise thee.* »

(*The Minstrel Boy.* — T. Moore.)

Il y a une harpe dans les armes de l'Irlande... Cette harpe est plus qu'un vain simulacre ou une relique morte : c'est un symbole et un témoin. Elle exprime et retrace toute la poésie qui dort au fond de l'âme irlandaise, ses aspirations artistiques, ses dons et ses grandeurs. Elle a vu se succéder des générations qui ont fait vibrer ses cordes à l'unisson du même enthousiasme et du même amour, résumant dans ses accords deux cris continus de liberté et de foi. C'est la harpe d'Erin !

C'est la harpe d'Erin ! Développant le long cycle des cantilènes du pays, elle a bercé les enfants de « l'émeraude des mers », de son rythme tendre et pathétique, réveillant les plus secrets échos de leur conscience. Elle a été le témoin ému et non muet, certes, de leurs souffrances et de leurs gloires. Elle a été de leurs fêtes, et plus souvent encore de leurs deuils. Au coin de l'âtre, devant un feu de bruyère, elle a vibré pour narrer les mœurs simples des aïeux et redire leur vie obscure, mais noble. Et sur les champs de bataille, les jeunes l'ont vue et entendue, leur rappelant que « c'est la cendre des morts qui créa la patrie ».

(1) Suite et fin. Voir les nos des 15 octobre, 1<sup>er</sup> novembre et 1<sup>er</sup> décembre 1905.



Oui, il y a une harpe dans les armes de l'Irlande, et cette harpe est sa plus belle gloire, le fleuron expressif de sa beauté de vierge artiste et poète, de ses traditions et de ses grandeurs, comme aussi de ses misères et parfois de ses déchéances forcées. Et pourquoi ne serait-elle pas mêlée à la vie de ce peuple ? S'il est une chose dont on ne le dépossédera pas, c'est de cette harpe magique où toutes ses tendances se résument : la harpe d'Erin.

Voyez, partout, sur les bords d'Erin la verte, sur la grande mer, des goélettes laissent frémir au vent du large leurs voiles blanches comme des ailes d'albatros ou le plumage d'un pélican. Mères, femmes, fiancées, elles viennent offrir à l'Océan leurs fils, leurs maris, leurs amants. Et ceux-ci, conquérants des batailles périlleuses, « travailleurs de la mer » acharnés, « pêcheurs d'Islande » ou de Terre-Neuve, avant de dire adieu à cette patrie pour laquelle bat leur cœur, écoutent la chanson berceuse et caressante de la harpe, ces mélodies du temps passé ; et ils les rediront, tout là-bas, sur la grande vorace, les soirs où le travail est dur, où le flot gronde et, de sa voix mugissante en ronflement d'orgue, accompagne leur chant mélancolique et doux.

La harpe d'Erin ! Saluons-la très bas, même si nous ne savions pas l'aimer. Et nous l'aimerons, car en elle il y a quelque chose de français : l'âme de l'Irlande, celle d'hier, d'aujourd'hui, de demain, la même toujours.

\*  
\* \*

Je m'en serais voulu d'esquisser le tempérament musical irlandais, sa formation, ses tendances, d'une façon trop didactique et avec un scalpel trop brutal. Le caractère irlandais n'a-t-il pas avec le nôtre de grandes affinités ? Son tempérament artistique n'est-il pas un peu parent de celui de la France ?

Comme lui, il est prime-sautier et s'exprime d'un trait, se découvrant tout de suite tel qu'il est. Il n'est rien qui ne l'émeuve, et c'est pourquoi, peut-être, il sent avec plus de force et de délicatesse, pourquoi il est essentiellement poète. Entre l'Angleterre et l'Irlande il y a plus que la distance d'un détroit, il y a des siècles d'antipathie, de haine, une inimitié irréconciliable et la différence radicale des aspirations et de l'idéal de la vie. L'Anglais a le génie des choses matérielles, des bonnes affaires ; il s'entend à organiser une industrie, à acheter et à vendre, mais sa moyenne d'art est plutôt superficielle. Dans les grands yeux bleus de l'Irlandais, vous pouvez lire un monde de rêves, des indices d'une imagination brillante, des signes de



vivacité. Des siècles de souffrance le rejettent loin d'Albion ; des siècles de sympathie et un fond commun de sentiments l'attirent vers nous.

En France on chante et on rit de tout et « même de ses malheurs ». Le moindre événement donne prise à la satire et à la chanson ; quelques couplets ont vite fait de naître, sur un air qui plaît, d'un charme spontané, fleur d'un jour. On ne demande pas une finesse extrême ; je crois même que, à l'occasion, on regarde peu à la littérature ; mais cela est agréable et, en quelques heures, de Dunkerque à Marseille, le même air s'envole de toutes les lèvres.

En Irlande, la chanson n'est pas moins prompte à s'éveiller, et ses thèmes ordinaires, quoique moins variés, sont toujours comme la révélation de son état et de ses sentiments. Ce seront des légendes sur saint Patrick, l'apôtre d'Erin ; les exploits des héros nationaux ; des couplets sur le symbolisme du shamrock menu et frisé ; des appels au patriotisme ; toutes choses dont il pourra être utile de suivre la genèse et le développement.

Dès le XII<sup>e</sup> siècle, l'Irlande a ses écoles de harpe, les plus célèbres du monde. On y court de tous les pays celtiques : le Breton s'y rencontre avec le Gallois ; l'Écossais y figure également. Ces écoles se tiennent souvent en plein air, à l'ombre des chênes, sur les plages et, j'imagine, quelquefois au pied des cromlecks. On chante alors en langue gaélique, aux accompagnements de la harpe. Il est intéressant, à ce sujet, de lire les chroniqueurs ou théoriciens anglais contemporains. Tous rendent hommage à cette fécondité artistique ; tous, Brompton, Giraldus Cambrensis, John de Salisbury, ont remarqué l'attrait du peuple irlandais pour ces délicats délassements de la musique.

« L'amour du peuple pour la musique, écrit John de Salisbury, est bien digne d'attention ; l'Irlandais excelle même à un tel point dans cet art que, à ma connaissance, aucune nation ne le surpasse. »

Et un autre, Fuller, parlant de la croisade de Godefroy de Bouillon, déclare qu'on aurait souvent passé des heures tristes, durant cette guerre, si la harpe d'Irlande n'avait jeté parmi les chevaliers sa gaieté insouciant et entraînant. Il serait encore aisé de citer les témoignages de Fordun, au XIII<sup>e</sup> siècle, de Clynn au XIV<sup>e</sup> ; de Polydore Virgile et de Major au XV<sup>e</sup> ; de Vincenzo Galilei, de Bacon, de Spenser, de Stonihurst et de Camden au XVI<sup>e</sup> ; mais la nomenclature en serait trop longue et fastidieuse.

Allez visiter Trinity-College, à Dublin, et l'on vous montrera la harpe à trente cordes du héros barde Brian-Boru ; celle, à



trente-sept cordes, du chef de clan célèbre, Robin Adair. Il y en a même une, celle de Dalway, qui possède cinquante-deux cordes.

Durant les xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, l'art musical semble languir et aller vers sa décadence ; non pas que les bardes et les harpistes se sentent moins de talent ou d'inspiration, mais parce que « l'orgueilleux envahisseur » veut étouffer les accents guerriers des ménestrels et briser à jamais la harpe d'Erin. Quiconque a l'audace de chanter les héros et les choses d'antan court le risque d'être enfermé ou pendu. Sans doute, on entendra encore les chansons de Rolly Doll, O'Cahan, de John et de Harry Scott, de Gerald O'Doly, de Carolan, de Owen Keenan et de James Duncan, mort au seuil du xix<sup>e</sup> siècle, en 1800 ; mais il semble qu'avec la liberté l'oiseau ait perdu sa joyeuseté, sa fraîcheur d'autrefois. La harpe désormais va se voiler d'un crêpe qui, tout à la fois, marquera le deuil de sa splendeur ancienne et atténuera l'énergie de ses accents, leur donnant quelque chose de plus plaintif et de plus sombre.

Du reste, on n'enchaîne pas nécessairement l'âme d'une nation parce que cette nation est vaincue. La personnalité de tant d'individus qui veulent, malgré tout, demeurer en communion d'idées et de souvenirs, saura bien trouver un moyen de se conserver et même, s'il le faut, de s'affermir. La harpe ne quitte pas l'Irlande. Pourquoi ne serait-elle pas un instrument de renouveau et de résurrection ?

Il semble qu'elle l'a été et continue de l'être...

Dans leur désespoir, alors que tout contribue à leur perte, les vaincus, les faibles, les persécutés gardent deux armes, redoutables s'ils savent en user, et dont, plus ou moins, on ne saurait les priver : la caricature et la chanson. Ces deux instruments sont vieux comme le monde. N'a-t-on pas découvert, sur les murs des habitations des cités antiques longtemps ensevelies et dont on finissait par exhumer les décombres, des figures d'une facture assez grossière, destinées à flétrir les vices de personnages célèbres ou inconnus ? Ainsi à Pompéi et à Rome. Les Etrusques, pour narguer la mort qu'ils ne pouvaient vaincre, la ridiculisaient sur les sarcophages mêmes des défunts : là ils peignaient des scènes comiques, franchement amusantes, caricature de la vie, insulte au temps et à la mort. Cependant il faut être prudent pour manier cette arme ; elle peut devenir dangereuse entre les mains de quiconque s'en sert.

La chanson l'est moins. Elle est impersonnelle ; elle appartient à tout le monde et n'est la propriété exclusive de personne. Elle a ce précieux avantage d'être le miroir du tempérament d'un pays. Ses mélodies circulent de bouche en bouche ;



on se les fredonne en guise de consolation et, quand on est seul, sûr de ne point être observé, entre membres d'une même famille, enfants d'une même terre, on se soutient ainsi mutuellement et l'on s'encourage. Dans ces chants populaires réside et se réfugie l'âme d'un peuple. On les reconnaît d'instinct, on les aime, on s'unit autour d'eux comme on le ferait autour d'un drapeau, et précisément parce qu'on ne peut se grouper autour d'un drapeau. Il est des races qui se sont reconnues, rapprochées sous l'influence de ce seul facteur ; des nations qui se sont formées grâce à lui ; des peuples qui ont conquis par lui leur indépendance. Je n'en voudrais pour preuve, dans les temps modernes, que l'exemple des Bulgares, des Roumains et des Grecs.

C'est pour cela que la chanson est véritablement l'arme des faibles ; c'est pourquoi elle est devenue celle de l'Irlande vaincue mais non soumise ; et la harpe en est le symbole.

Un peuple n'a pas été injustement tyrannisé pendant de longs siècles sans qu'il se souvienne ; il n'a pas combattu si longtemps et avec une ténacité invincible pour sa liberté et sa foi, sans que ses monuments littéraires et musicaux portent l'empreinte ineffaçable de toutes ces luttes. La tradition de ces choses fait partie du patrimoine national : les haines de race, les sourdes rancœurs se sont figées à jamais et comme cristallisées dans les mélodies populaires. Alors même que l'Histoire n'aurait pas le droit de parler, la chanson s'élèvera pour protester, et sa protestation sera nécessairement entendue. Ce qui ne pourra se dire ouvertement sera insinué dans des légendes symboliques dont on trouvera aisément la clé.

C'est là exactement ce qui a eu lieu, — j'ai eu l'occasion de le montrer ici même, — pour les Bulgares opprimés par les Turcs. Seulement, musique et paroles varient selon le caractère des hommes qui s'en servent. L'Oriental, qu'il soit grec ou bulgare, est un être pliant et qui devient aisément passif. Il y a des degrés dans cette flexibilité ; mais l'habitude du joug a fini par le dompter. Il se résigne en soupirant, il pleure à part lui ; quant à maudire, il n'y songe pas, il n'ose pas, de peur que son joug ne soit rendu plus pesant. Alors la chanson patriotique est une sorte de plainte langoureuse, dolente, un vague désir de liberté et de vie, avec une musique attristée et douloureuse : l'agonie de l'agneau que le loup étouffe lentement.

L'Irlandais n'a pas cette trempe. C'est un lion vaincu, qui derrière les barreaux de sa cage lance des rugissements de fauve. Malgré la lourde oppression qui l'étreint depuis des siècles il est resté frondeur, au fond, et invincible dans l'âme. Croyez-vous qu'il va se taire devant les exactions du pouvoir,



les injustices des magistrats, les charges imposées par des Lords qui le sucent et l'exploitent sans vergogne, les entraves de toute sorte par lesquelles on lui fait une guerre mesquine, irritante? Va-t-il être l'éternel banni et souffre-douleurs de l'Angleterre?... Ecoutez-le chanter. Il y a, dans ses accents, une énergie qui n'est pas celle des mélopées des raïas orientaux, qui est à une distance considérable de nos chansons comiques ou volages, composées sur un fait divers, une passion d'un jour; il y a son âme qui vibre tout entière et qui là s'abrite et se raidit. Ce sont des éclats de haine à peine cachée; des huées à peine contenues. Partout, sous ces notes, vous sentez gronder une menace, comme le bruit des vagues lorsque la tempête, à la surface, semble apaisée, mais que, en dessous, le choc des flots continue, plus violent et plus terrible, choc intérieur que les marins redoutent plus que la danse des éléments à ciel ouvert et qu'ils appellent du nom de « perfides vagues de fond ».

Si l'on chante saint Patrick et ses travaux apostoliques, c'est pour rappeler que l'Irlande est une fleur à part, une perle douée d'un éclat qui lui est propre, une nation complète, homogène et qui rejette avec l'étranger toute assimilation avilissante. Les héros nationaux paraîtront, pour répéter que jadis Erin fut prospère et heureuse, que « Malachi portait le collier d'or ravi à l'envahisseur ». Et le shamrock, tout mignon dans sa robe d'un vert vivace, sera à la fois le symbole d'une persistante jeunesse, et de tout ce qu'il y a, dans le caractère national, d'art, de musique, de poésie, d'idéal. En sorte que, tout, dans ces chants de la plèbe, contribue à étayer une idée, la seule, la grande idée de l'indépendance. C'est là ce que j'appelle une idée courageuse et noble. Et elle n'a pas manqué de fécondité.

Ce mélange de tristesse et d'énergie et d'espoir tenace a donné aux mélodies populaires, à toutes, même à celles qui parlent d'amour, — un caractère mélancolique assez marqué; mais une mélancolie virile, qui n'a rien des mièvreries féminines ou de la névrose des dilettanti. Le rythme est bien scandé, comme pour en souligner la force : mélancolie des choses passées; énergie et foi dans l'avenir, opiniâtreté dans la lutte : il y a tout cela dans la plupart de ces chants. Ou même si ce dernier point de virilité fait défaut, la mélancolie émouvante demeure, toujours, comme les larmes d'une mère ou d'une veuve dont le fils ou l'époux est mort sur la mer grande, ou gît, inerte, sur un champ de bataille : *Tears, idle tears!*

Ecoutez maintenant ces accents où gronde un ressentiment contenu, mais intense, comme le murmure ascendant d'une foule qui serait lasse de souffrir et parlerait de secouer le joug.



Remarquez dans cette chanson, vrai chant de guerre, préparation au combat, ce rythme que rien ne détourne, persistant et presque trop mesuré. De temps en temps, une note s'élève, plus aiguë, au-dessus des autres ; c'est un cri d'indignation et de fureur mal étouffé, présage de terribles expiations. Il souffle à travers cela un vent d'orage prêt à éclater ; et si c'est en même temps une plainte fort triste, n'allez pas croire à la sérénité du ciel ou que ces voix font de vaines menaces.

Oh! sad the day and dark the hour, For E-rin's faithful  
 sons, When ty-rant laws are fram'd and pass'd The light of Freedom  
 shuns. No man we're told, must e'er be bold, His co-lour ne'er be  
 seen : With mighty frown the law puts down the wea-ring of the  
 Green. Well, let the pow'rs do what they will, there's things they can-not  
 do, They cannot chain the spi-rit down, Nor prove that false is  
 true. So we'll bide our time, our ban-ner yet, And mot-to shall be  
 seen, And voi-ces shout the cho-rus out, «The wea-ring of the Green.» (1)

(1) — Oh ! triste le jour, sombre l'heure, — Pour les fidèles enfants d'Erin ; — Quand des lois tyranniques sont lancées — S'évanouit la lumière de la liberté. — Personne, nous dit-on, ne doit se montrer brave — Ni arborer son drapeau. — Avec menaces la loi défend — De porter l'emblème vert. — Soit, que les pouvoirs agissent à leur guise : il y a des choses qu'ils ne sauraient faire : — Ils ne sauraient enchaîner l'esprit — Ni prouver que le faux est vrai. — Ainsi nous ferons flotter notre bannière — Et l'on verra notre devise — Et nos voix chanteront en chœur — « Le port de l'emblème vert ».

... Il y a, dans l'histoire des anciens Israélites, plus d'un trait touchant. Alors que les circonstances, qui leur étaient devenues contraires, les jetaient éparpillés aux quatre coins du monde, disloquant les familles, brisant les liens sacrés de l'in-



timité et du foyer, eux, trop éloignés pour monter au temple de leurs pères et y adorer, se tournaient par la pensée vers Jérusalem et, à travers les espaces, accordant leur cœur à l'unisson de leurs frères restés en Palestine, ils parlaient de la patrie absente, ils priaient dans la langue hébraïque, et se plaisaient à conserver le dépôt des coutumes et des traditions antiques. Leur cohésion s'accroissait et se fortifiait d'autant, et aussi leur amour de la Ville Sainte et des souvenirs qui y dormaient encore... Puis, sur le tard, quand l'âge avait glacé leurs membres, ils reprenaient la route de la cité de David pour aller mourir, là-bas, à l'ombre du Moriah, et reposer dans la vallée de Josaphat, bercés éternellement par les cantilènes funèbres des survivants.

Un fait analogue a souvent lieu en Irlande. La misère, la difficulté de vivre ont obligé un nombre considérable de ses enfants à s'exiler. Ils ont dit adieu à la terre qui les vit naître et ils sont partis. Je connais là-dessus, sur ce simple thème, une chanson d'allure triste, triste... si triste qu'on en voudrait pleurer. Il y a de vrais sanglots de regret et de désolation dans la musique et les paroles :

« *Oh ! où l'exilé a-t-il son foyer ?... — Là où la montagne est abrupte, — Là où la vallée est profonde, — Là où écument les ondes de l'Ohio, — Là où nul sourire réjouissant — Ne viendra tromper son chagrin.,. là l'exilé a sa maison. »*

Malgré tout, l'exilé irlandais reste attaché au pays d'Erin. Oui, la verte Erin a pour lui un charme attirant auquel il cède presque infailliblement. Plus tard, il y retournera, ne fût-ce que pour respirer un moment la brise fraîche de son île. En attendant, il demeure, de près ou de loin, fidèle aux us d'autrefois ; il ne suspend pas sa harpe aux saules penchés sur les bords du fleuve étranger pour se contenter de gémir, la tête dans ses mains. La harpe le suit et avec elle les chansons, les vieux airs, le *folk-lore*, toutes ces multiples choses qui ne sont rien, et qui sont tout parce qu'elles sont davantage « nous-mêmes » et forment le patrimoine du cœur.

Qu'il ait émigré à Londres, au Canada, aux Etats-Unis, en Australie, l'Irlandais redira bien des fois les mélodies attachantes qui le transportent dans le « home », le vrai, le sien et celui de ses parents.

Où qu'il soit, il faut qu'il chante et se découvre avec les sentiments qui l'animent, les passions nobles et généreuses enracinées en lui. Son caractère, aisément gai, ardent aussi et chevaleresque, a besoin de cette flamme. Il a, d'ailleurs, tant et tant à conter.

A Londres, — car ceux-là surtout nous intéressent, — ils se



sont groupés en sociétés. De se sentir ensemble, de se voir, de se parler, cela leur donne de l'entrain et, plus volontiers, ils se laissent éblouir par la piperie de leurs grands rêves. De temps en temps ils se réunissent pour donner des concerts où tout rappelle l'Irlande, les mélodies, les auditeurs, les acteurs, les chanteurs et jusqu'à la couleur vert tendre des programmes. C'est là, pour eux, comme une contrefaçon quasi parfaite de la réalité. Le jour de la fête de saint Patrick est remarquable entre tous par l'intérêt de ces soirées musicales. Peu y manquent : c'est le complément nécessaire de la journée. L'apôtre de l'Irlande ne serait pas satisfait si ses disciples ne chantaient alors du pays la poésie rêveuse, les traditions, les beautés.

Parmi les chanteurs et chansonniers les plus goûtés de la « dispersion » de Londres, il en est un dont la renommée est très étendue. Il s'appelle Daniel Fitzgerald ou, plus brièvement, *Dan*. Il me souvient de l'avoir vu dans trois ou quatre circonstances. C'est un petit homme nerveux et sec, qui déjà grisonne assez fort et n'est plus de la première jeunesse ; avec cela vigoureux et tenant bon. Sa figure réjouie et franche est illuminée par deux petits yeux fureteurs où brille beaucoup de malice et un brin de gaminerie, en dépit de l'âge. La voix est un tantinet chevrotante, voilée, mais dut être fort jolie il y a vingt-cinq ans... C'est ici que la scène devient curieuse. A peine *Dan* a-t-il ouvert la bouche que, dans tout l'auditoire, c'est, à chaque couplet, à chaque phrase, un tonnerre d'applaudissements, des cris de joie, des éclats de rire sur tous les tons, fusant de partout des *Bravo, Dan ; Hurrah, Dan !* qui se croisent sans interruption. On se trémousse sur tous les bancs, on agite les bras avec un enthousiasme qui, assurément, conviendrait mieux à des Napolitains qu'au flegme des hommes du Nord. En un instant, l'Irlandais vient d'apparaître entièrement, sans arrière-pensée, enfantin, facile à prendre feu, ébloui par un nom, esclave volontaire du panache.

Que peut donc bien chanter *Dan*, que conte-t-il avec son sourire moitié railleur, moitié convaincu ?

Somme toute, rien de génial. La voix même n'est pas des plus belles ; elle me paraît médiocre ; le geste n'est pas très varié.

Sans doute ; mais que voulez-vous ? *Dan* plaît à ces Irlandais qu'il semble connaître et amuser. Il leur raconte, il leur chante des historiettes comiques, des choses de là-bas ; il évoque tour à tour le shamrock, les combats livrés par les anciens, la résistance opposée aux troupes victorieuses, autant de poèmes ; il reproduit les saillies les plus burlesques comme les plus fines de Paddy ; narre, avec force détails, les aventures de la veuve Machree. *Oh ! widow Machree !* C'est là son triomphe.



D'ordinaire, c'est lui-même qui a composé poésie et musique ; les chansons qu'il exécute sont de lui : le Botrel de l'Irlande transplanté, un beau jour, je ne sais trop comment, en pleine ville de Londres... Quand il parle ou chante, on sent autour de lui quelque chose de l'âme blessée de la patrie qui passe en soupirant ou en souriant de son sourire résigné ; il y a, en lui, à ce moment, tout un passé qui vibre ; il y a les accents les plus nuancés, les plus guerriers et les plus délicats, de cette harpe harmonieuse et évocatrice. Sans qu'ils s'en rendent bien compte peut-être, mais par un secret instinct, les Irlandais alors se pâment et s'égaient, applaudissant frénétiquement leur vieux *Dan*, saluant en lui le principe de fidélité au terroir ancestral. Avec *Dan* ils aiment ou haïssent passionnément, ils s'enthousiasment et espèrent.

\*  
\*\*

Ils s'enthousiasment et espèrent.

Il y a, à la *Galerie nationale d'art anglais*, à Londres, une grande toile de Watts, ce peintre dont le pinceau apocalyptique s'attache aux visions mystérieuses, symboliques, d'un coloris si fort, d'une pensée si profonde. Une jeune fille assise, ou plutôt accroupie sur une sphère dont les nuées cachent une moitié, l'avant-corps penché dans l'attitude de l'abandon, les yeux couverts d'un bandeau à la grecque et qui, s'entravant dans une mince chaîne, vient se rattacher aux montants d'une sorte de lyre à une seule corde. Dans la position de la méditation la plus intense, étrangère aux bruits du dehors, la tête inclinée, elle pince d'une main cette corde unique qui rend toujours le même son, mais à laquelle sans doute, dans son rêve obstiné, elle attribue une sonorité et une variété sans fin. Elle écoute, abstraite, et toutes ces puissances de son être sont concentrées là, dans la musique étrange sortie de la lyre. Enchaînée à cet instrument qui fait son plaisir et cause son esclavage, elle semble prêter l'oreille à un chant intime qui s'harmoniserait avec celui que, de ses doigts fuselés, elle fait sortir de l'unique chanterelle. Elle se trompe aux accents de sa propre chanson ; elle y croit et se plaît à cette illusion. Le monde extérieur n'a pas de sens : elle ne le voit ni ne l'entend. Seule, sa pensée intérieure l'absorbe et la berce.

Cela est intitulé : *Espoir*. Et c'est bien de l'Espoir la conception la plus saisissante que je connaisse.

L'Irlande, la poétique Erin, ne serait-elle pas comme cette jeune fille ? Désolée, démembrée, toute à son rêve et aux espérances qu'elle y trouve, elle est inséparable de sa harpe. Cette harpe la charme, la reconforte, lui chante cette chanson unique,



invariable, mais si douce et si pure : la chanson d'espoir « quand même », *Spes sine spe*. C'est le refrain toujours ancien et toujours nouveau, la mélodie monotone mais, pour eux, révélatrice, qui les pousse et les anime. Quand, sur les champs de bataille, ils ont eu besoin de se fortifier par l'appât de quelque grande espérance, ils ont pris cette harpe qui, de son unique chanterelle, toujours redit les mêmes choses, et comme le *minstrel-boy*, ils ont chanté, chanté jusqu'à n'en plus pouvoir, chanté dans la lutte et la souffrance, chanté jusqu'à la mort. Et les enfants continuent les traditions paternelles.

Oui, quand ils partent, les enfants d'Erin emportent chacun la harpe aux sons qui ne varient pas, mais qui les inspire tous du même idéal, les anime des mêmes confiances. En chacun d'eux repose un peu de l'âme du pays tout entier.

*In te omnis domus reclinata recumbit.*

SALVATOR PEÏTAVI.







## REVUE DE LA QUINZAINE

---

### LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — Concerts Colonne. — Schola Cantorum. — Société Nationale. — Société Bach. — MM. Inghelbrecht et Vuillermoz. — M. Theo Delacroix. — Concerts Barrau. — Mme Landormy-Plançon. — M. H. Expert. — Ecole des Hautes Etudes Sociales.

Depuis le couloir où les couplets du Casino de Paris font à la Symphonie de Schumann le plus fantaisiste contrepoint, on aperçoit une foule noire, compacte, immobile, qui s'écrase contre le vitrage des portes. Pour fendre cette masse mélomanaïque, c'est une poussée formidable, avec coups de coude, protestations et menaces, tout comme aux jours heureux où Paris salue un jeune roi ou porte en terre un président. Il y a cependant spectacle dans la rue aussi, puisque c'est le jour de la transmission des pouvoirs. Mais on ne se dérange plus pour un simple changement de chapeau haut de forme, et le Nouveau-Théâtre est aujourd'hui le champ de bataille où le public se bouscule à cœur-joie. Des clameurs s'élèvent dans le fond de la salle : « De la place ! faites de la place ! » Aux fauteuils d'orchestre, non seulement tous les strapontins sont pris, mais des retardataires se tiennent debout dans le passage : on se croirait en Métropolitain. Les loges abondent en panaches blancs, noirs et mauves ; des feutres artistiques se pressent au promenoir supérieur, et sous la triste incandescence des lampes, c'est une chaleur lourde, suffocante, fiévreuse. C'est dans cette chaudière d'enfer que nous devons écouter la musique ; cet art inviolable, qui ne se révèle qu'aux élus, et veut des âmes libres de soucis et purifiées comme des temples, nous est dispensé parmi de lourds effluves humains, qu'accompagnent le souvenir de récentes bourrades et la vision de hargneux visages. Plus tard, si jamais la musique reprend sa place éminente dans nos fêtes, combien l'on s'étonnera de la barbare coutume de ces concerts sans motif, où les auditeurs écoutaient par devoir, où les musiciens jouaient par habitude, où les programmes offraient un mélange confus



de genres et de styles, débités par la baguette du chef comme des coupons d'étoffes par l'aune d'un vendeur.

Après un *Entr'acte symphonique* de M. **Auzende**, dont il faut louer la clarté, les proportions modestes et la simple écriture, M. Casals s'avance : « Rayon des virtuoses ! Voyez concertos ! » C'est l'article Haydn qui fut choisi ; un bon petit article, pas bien coûteux, mais solide, pas salissant, et d'apparence distinguée. M. Casals a un son charmant, nourri et délicat à la fois, qui porte sans effort, et reste doux jusque dans les hauteurs les plus vertigineuses ; il a aussi une musicalité frémissante qui peut-être eût mieux fait valoir le romantisme du *Concerto* de Lalo que les grâces mondaines de cette musique en dentelles. Mais le public n'y regarde pas de si près, et prodigue ses rappels au prestigieux violoncelliste qui s'incline avec une gravité catalane.

Le morceau symphonique de *Rédemption* m'a paru cette fois, et malgré une exécution sans reproche, déplorablement gris et d'une monotonie extrême en ses développements. Cette musique a une odeur d'eau bénite qui parfois incommode. Quant aux *Nocturnes*, le premier, pris encore un peu trop vite, a été très délicatement nuancé par les instruments solistes et moins bien par le quatuor ; le second a été fort brillant ; dans le dernier, les Sirènes ont chanté moins faux que la précédente fois, mais plus fort encore, si possible. Voyons ! Mesdemoiselles, quand l'auteur, au début, vous demande de chanter *piano* et de finir *pianissimo* (p. 72 de la partition), quel malin plaisir prenez-vous à crier comme des lavandières qui se hèlent d'un bord à l'autre de la rivière ? Et plus loin (p. 79), si l'on vous marque *piano* et *très expressif*, est-ce vraiment une raison pour affecter l'indifférence ennuyée d'une leçon de solfège ? Plus loin encore (p. 91), ce *la bémol* aigu doit être pris légèrement, et vous l'envoyez à pleine gorge, toutes fières d'avoir conquis, non sans peine, une note aussi difficile. Ne comprendrez-vous donc jamais que vos chants, baignés sans cesse aux flots de l'orchestre, n'émergent par instants que pour replonger aussitôt, imitant la grâce décevante des bras souples et des chevelures noyées ?

Des fragments des *Maîtres Chanteurs* terminaient assez lourdement ce concert bigarré. Après quoi, M. Chevillard est entré en carême et nous met au Beethoven pour les quatre concerts de mars. Trois symphonies, les trois premières, nous ont été servies d'abord. N'ayant point été convié à ces copieuses agapes, je laisse ici la parole à la toute sacrilège Ouvreuse, dont j'approuve les idées et déplore l'irrévérence :

*Chevillard détailla avec minutie la gracieuse Symphonie en ut, toute naïve encore et n'ayant pas honte de sourire. Légère et court vêtue, elle allait à grands pas, sans se douter qu'après elle viendraient huit sœurs ambitieuses, préoccupées d'idées générales et de pensées philosophiques, hélas !*

*La Symphonie en ré fut jouée mieux encore. En un concert ordinaire, certains « temps » auraient été bissés, mais, songeant à la suite du programme, le public se méfia. Chevillard fit lever son orchestre et s'inclina, déçu !*

*Exécution un peu lourde de l'Héroïque qui ne se recommande pas, entre nous, par l'excessive sveltesse de ses formes. Ce héros a le pas pesant, les gestes larges mais un peu solennels. Beethoven devait se représenter le premier Consul costumé en héros grec ou romain par David. Ah ! les toges courtes, laissant voir la ferblanterie des cnémides, les bras nus brandissant des glaives larges et plats, les gros mollets cerclés d'or ! Il y a tout cela dans ces cortèges triomphaux ou funèbres de l'Héroïque ! Et de belles choses aussi.*

LOUIS LALOY.

Le Concert Colonne du 4 mars a provoqué en moi un certain nombre



de réflexions peu favorables à la direction des Concerts Colonne et dont je vous entretiendrai. La composition du programme est l'un des points sur lesquels j'aurais le plus de griefs vis-à-vis de M. Colonne.

Pourquoi commencer le concert par l'ouverture de *Phèdre*, qui fut déjà jouée vingt-huit fois depuis sa première audition ? C'est beaucoup pour une œuvre qui est loin d'être un chef-d'œuvre et dont la fougue et la passion tout artificielles n'évoquent guère le « motif intérieur », comme le prétend M. Ch. Malherbe. A l'époque où Padeloup la commanda au jeune Massenet encore inconnu ou tout au moins peu connu, il était peut-être bon de la jouer plusieurs fois ; mais maintenant une seule audition par saison est plus que suffisante, et celle-ci est la troisième.

Si les seules raisons qui militent en faveur de cette œuvre sont la possibilité des grands gestes fiévreux et romantiques chers à M. Colonne et aussi la connaissance qu'en a l'orchestre et qui l'exonère d'une répétition, il ne me paraît pas exagéré de dire que l'association des Concerts Colonne fait œuvre anti artistique et ne mérite pas les éloges que certains critiques inconscients déversent sur la tête de son chef avec une régularité mathématique et une absence de sens critique sans égale. D'un autre côté, M. Colonne ferait bien de ne pas changer le dimanche matin un ou plusieurs numéros de son programme, et cela sans raison aucune. **M<sup>me</sup> Schumann-Heink** devait chanter la scène d'Erda dans l'*Or du Rhin* ; pourquoi avoir remplacé cette œuvre par trois lieder accompagnés au piano ? C'est commettre une grossière erreur que de confondre la musique de chambre et la musique symphonique. Le lied est l'un des plus beaux fleurons de la première, mais il perd la majeure partie de son charme quand il sort du cadre de l'intimité et qu'il est mugit au sein de la plus vaste salle de Paris. **M<sup>me</sup> Schumann-Heink**, qui possède une voix extraordinairement étendue, est réputée une des meilleures cantatrices wagnériennes ; il eût été intéressant de s'en rendre compte en l'entendant ailleurs que dans les *Trois Bohémiens* de Liszt, dont la bizarrerie de composition ne parvient pas à masquer le décousu. Heureusement, pour relever un peu l'intérêt de la séance, nous avons la première audition d'une œuvre de M. **Trépard**. L'*Angelus* est un poème symphonique où la conception dramatique de la musique a influé plus qu'il n'est coutume. Ce n'est d'ailleurs nullement un reproche, car si la symphonie a des limites et des procédés nettement définis, j'estime que le poème symphonique doit jouir d'une liberté absolue dans sa coupe et sa technique, d'autant plus que M. Trépard possède complètement toutes les ressources de cette dernière.

Le thème psychologique, hélas ! est bien peu neuf : la vaine poursuite par l'artiste d'une Muse pour qui il doit créer une œuvre sublime, la malédiction du ciel, l'Angelus qui monte, la paix du ciel qui envahit l'âme et le renouveau de courage qui envahit l'artiste, tout cela ressemble un peu trop aux élucubrations poétiques des rhétoriciens avancés que leurs camarades regardent avec stupeur faire des vers en marge de leurs dictionnaires. On peut être excellent musicien, M. Trépard l'a prouvé ; mais pourquoi tant de détours et de prétextes pour créer de belles formes sonores ? L'œuvre nouvelle a d'ailleurs reçu un accueil sympathique bien mérité par la belle ordonnance des thèmes élégamment écrits et l'orchestration ingénieuse où se distingue surtout un carillon avec harpes et cors mêlés du plus heureux effet. La seconde audition du *Jour d'été à la Montagne* de d'Indy ne fit que confirmer ma première impression. L'œuvre m'apparut d'une simplicité de composition encore plus grande, d'une unité plus hautement sincère et d'une orchestration plus ingénieuse et plus légère que celle de n'importe qui. M. Bruneau, il est vrai, déclare que jamais il n'en-



tendit œuvre plus dure, plus heurtée et plus lourde. Il ne s'est donc jamais entendu ! Que vient faire la politique dans la galère musicale ? L'orchestre exécuta avec une louable perfection cette œuvre pleine de détails d'instrumentation aussi exquis que neufs ; l'appel de clarinettes et bassons au début de la première partie et à la fin de la troisième, les traits de piano qui dépeignent la rentrée au nid de la gent ailée et le dialogue du cor anglais et de la harpe avant la conclusion de l'œuvre sur les harmonies initiales, ne sortiront jamais de la lourde plume qui écrivit *Messidor* et *l'Enfant-Roi*. La chasse royale et l'orage des *Troyens* terminaient un concert dont les éléments disparates firent un des plus médiocres de la saison. Le culte de Berlioz est une belle chose, mais les amis trop dévoués sont pires que les plus féroces ennemis. M. Colonne, à force de servir du Berlioz, encore du Berlioz et toujours du Berlioz, finira par nous le faire prendre en haine. Se résignera-t-il à remiser quelque peu son dieu favori et les gestes grandiloquents dont il l'entoure ? Je crains bien que ce souhait ne soit pas exaucé et que les jeunes auteurs ne continuent à pâtir de la concurrence de ce malin Dauphinois dont l'habileté se manifeste même après la mort.

Le quatrième concert mensuel de la *Schola Cantorum* a remporté le plus vif succès, et c'était justice. Si *l'Orfeo* ou *l'Incoronazione di Poppea* sont sans contredit les points de départ de la musique dramatique, notre drame lyrique moderne a des attaches bien plus nettes avec l'œuvre de Rameau et de Gluck. Tant au point de la technique que de la conception psychologique, nous retrouvons en eux tous les procédés sur lesquels nous vivons et que nous avons seulement développés. L'ouverture de *Zoroastre*, qui est l'avant-dernier ouvrage de Rameau, est du type de l'ouverture classique telle que celle d'*Egmont*. Au lieu d'être l'ouverture *pot-pourri* telle que la comprit Rossini, elle se rapprocherait beaucoup plus, au point de vue de l'élément psychologique, des préludes de Wagner. Synthèse du drame qu'elle précède et explique, elle est une des œuvres les plus caractéristiques du grand maître français du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut non seulement un grand musicien, mais un grand penseur. *Hippolyte et Aricie*, qui est son œuvre de début, marque déjà un progrès sensible sur l'œuvre de Lulli ; la musique descriptive y prend naissance et la symphonie de la chasse avec son hardi dessin de bassons est bien plus intéressante pour son époque que la chasse royale des *Troyens* de Berlioz. Quant à la plainte de Phèdre, elle est digne des plus belles pages de douleur passionnée que compte la musique tout entière. Elle fut d'ailleurs merveilleusement chantée par M<sup>lle</sup> Jeanne Raunay, la grande tragédienne lyrique dont l'art est aussi pur et aussi beau que la musique qu'elle interprète. Elle fut fort bien secondée par M<sup>lles</sup> Braquaval et Pironnay, dont on apprécia fort la voix pure et bien timbrée dans la symphonie de la chasse, et M. Plamondon, Hippolyte un peu terne et moins passionné qu'il ne convenait. La première scène d'*Iphigénie en Tauride* est trop connue pour qu'il soit indispensable d'en faire une copieuse analyse. Nous assistons au parfait développement de l'art dont Rameau venait de faire entrevoir toutes les richesses qui sous la main de Gluck créèrent les chefs-d'œuvre qui ont nom les deux *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste* et *Armide*, chefs-d'œuvre où l'art moderne puisa à pleines mains, où Berlioz et Wagner choisirent leurs modèles de prédilection et où leurs successeurs firent bien d'apprendre l'art de la déclamation. M<sup>lle</sup> Raunay fut magnifique dans ce rôle qui fut un de ses meilleurs, et l'orchestre, sous la direction de M. Labey, se montra presque aussi bon que sous la direction de M. d'Indy, qu'il nous tarde cependant de revoir au pupitre. Quatre pièces d'orgue de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle furent jouées par M. Guilmant. Elles sont loin d'être les meilleures et les plus intéressantes de son répertoire.

CH. CHAMBELLAN.



Au programme de la *Société Nationale*, une petite suite de M. de **Wailly** pour instruments à vent (flûte, hautbois, clarinette, bassons, cor et trompette). Certes il faut encourager ce genre d'écriture, et il n'y a pas de raison pour que la musique de chambre se borne aux instruments à archet. Ceci dit, il m'a semblé que les sonorités (par la faute de l'auteur, non des exécutants qui furent sans reproche) étaient un peu lourdes et chargées, et manquaient des délicates nuances dont est susceptible un pareil orchestre. L'aubade, pour flûte, hautbois et clarinette, fait exception et fut le plus goûté des quatre morceaux.

Venaient ensuite trois *Sonatinas* de M. **Mariotte**, sur des paroles de C. Mauclair : musique un peu cherchée peut-être, mais intéressante, et fort bien chantée par M<sup>lle</sup> Delph. Malgré toute l'autorité de M. Jan Reder, on a fait un accueil assez froid aux trois *Chants de la jungle* inspirés à M. **Jean d'Udine** par les petits poèmes de Rudyard Kipling. Elles sont d'une candeur qui désarme la critique : des accords qui étaient déjà fades en 1820, des accompagnements à la Schubert, ou, plutôt encore, de Schubert, une déclamation pseudo-wagnérienne, ont paru à leur auteur le comble de la hardiesse et le dernier effort de la musique descriptive. Et tout cela certes est fort touchant ; mais la *Société Nationale* a-t-elle bien pour but d'encourager les essais des amateurs ? A ce compte, on pourrait aller loin.

Les *Images*, de **Cl. Debussy**, ont été jouées par **Ricardo Vinès** avec une aisance, une souplesse merveilleuses, et un sens de la perspective plus merveilleux encore. La dernière, *Mouvement*, d'une joie si éclatante et si pure, fut redemandée, et l'on sait que le *bis*, à la *Société Nationale*, est fort rare, et signifie un enthousiasme exceptionnel. Quant à la *Sonate* de **Balakiref**, malgré une interprétation des plus intelligentes et fines, malgré de gracieuses idées aussi, elle ne m'a pas satisfait : on sent trop, en cette musique, la fatigue, l'artifice, et, pour tout dire, le vide : l'inspiration, trop courte, ne se soutient pas, et fait place à une rhétorique aujourd'hui bien banale. Le concert se terminait par l'amusante suite de **Vincent d'Indy** intitulée *Chanson et Danses*, pour instruments à vent.

C. DE MALARET.

Le concert d'orgue et de musique de chambre donné par la *Société J.-S. Bach*, le 21 février, comptera parmi les plus intéressants, grâce au concours précieux de grands artistes.

M. **Ch.-M. Widor**, qui triomphe en ce moment à l'Opéra-Comique, et dont l'éloge n'est plus à faire comme organiste, exécuta avec une maîtrise incomparable le Prélude et fugue en *ut mineur* pour orgue. Les diverses entrées de la fugue, notamment, furent d'une netteté admirable et telle, qu'il nous fut bien rarement donné de l'entendre réalisée avec autant d'art. Quant à M. Georges Enesco, de qui la *Symphonie* reçut dernièrement chez Colonne un accueil si chaleureux et si mérité, sa belle nature d'artiste se donna libre cours dans *Prélude, Loure et Gavotte* de la Partita en *mi*, et nous pûmes apprécier une fois de plus l'exquise pureté de son jeu et sa parfaite compréhension de la musique qu'il interprète. Je n'aurai garde d'oublier M<sup>me</sup> **Marie Panthès**, dont quelques *Préludes et fugues* du Clavecin bien tempéré permirent d'applaudir le beau talent de pianiste.

M<sup>me</sup> **Inghelbrecht** et M. **Marcel Chadeigne**, l'excellent chef de chant de l'Opéra, donnaient, le 1<sup>er</sup> mars, une audition de leurs élèves. Ce fut dans la coquette salle du Théâtre-Royal une après-midi charmante ; les toutes petites mains couraient sur le clavier avec la vivacité, certes, de cet âge, mais aussi avec une précision et une vigueur que l'on n'aurait point attendues d'elles. Et la musique exécutée à 4 mains par ces petites filles n'était pas



des plus faciles, bien que composée pour elles par M. D.-E. Inghelbrecht; néanmoins tout ce petit monde se tira à merveille des passages les plus périlleux : croisements de mains, changements de mesure, rythmes parfois gênants. L'œuvre de M. Inghelbrecht, *La Nursery*, comprend deux recueils de douze pièces bâties sur des thèmes de chansons ou rondes d'enfants. Les développements en sont toujours ingénieux, et il faudrait pouvoir citer toutes ces pièces, plus intéressantes les unes que les autres, depuis *Am-Stram-Gram* ou la *Ballade du petit Jésus*, jusqu'à *Une poule sur un mur* et *Le petit bossu*.

Le programme comportait en outre les très attachantes *Chansons populaires* de M. **Emile Vuillermoz**, parmi lesquelles trois *Chansons canadiennes*. Ces chansons — tant populaires que canadiennes — sont de véritables petites œuvres, chaque strophe recevant un accompagnement différent; il en résulte un intérêt sans cesse renouvelé et une heureuse alliance de la saveur native de la mélodie avec la richesse harmonique de l'accompagnement. Elles sont d'ailleurs toutes délicieusement jolies, et j'aurais été fort embarrassé de fixer mon choix si M<sup>me</sup> Marie Mockel ne m'avait surtout charmé avec *Une Perdriole*, *Les trois Princesses* et *Jardin d'Amour*, qui me semblent particulièrement convenir à sa voix exquise, au charme un peu frêle et si fin.

*La Nursery* et les *Chansons populaires*, ainsi que leurs interprètes — y compris et surtout les plus petits, — obtiennent le plus vif et le plus légitime succès.

JEAN POUËIGH.

Le concert donné le 26 février par M. **Théo Delacroix** compte parmi les plus grands succès et les plus importants événements de la saison. D'abord à cause du talent de M. Delacroix, ténor à la voix délicate, émue, colorée, et, par son style exquisement musical, digne frère de son frère, M. A. Delacroix, dont M. Louis Laloy appréciait dernièrement, sans nulle exagération, la maîtrise incomparable (1). La *Procession*, de César Franck, chantée par lui avec un recueillement et une piété touchantes (et fort bien accompagnée à l'orgue par M. Loth), *Après un rêve*, de Fauré, l'air du *Cimetière*, de la *Nuit persane*, ont vraiment donné la sensation de l'art le plus pur et le plus parfait. Le programme, très munificent, fit admirer en outre la voix légère de M<sup>me</sup> Gandrey, la grande intelligence de M<sup>me</sup> la Baronne d'A., la belle interprétation de M<sup>me</sup> Mayrand dans la *Phydile* de Duparc, et surtout la souplesse et la précision extrêmes du jeu de M. A. Delacroix, l'infatigable accompagnateur, qui triompha comme soliste dans deux œuvrettes de sa composition et dans la *Mort d'Yseult* de Wagner. Le concert se terminait par la *Nuit persane* de Saint-Saëns, où les chœurs, dirigés par le même, furent au-dessus de tout ce qu'on pouvait espérer d'amateurs. Bien rarement la salle Pleyel avait vu pareille affluence ni pareil enthousiasme. Et, malgré une heure assez tardive, il n'y eut point de départ prématuré : car le charme de musique ne faiblit pas un seul instant.

A la dernière des soirées *Barrau*, le 22 février, j'ai eu le plaisir d'entendre M<sup>me</sup> **Marie Panthès** dans trois valse de Chopin, auxquelles on a paru tenir rigueur de n'être pas inédites, comme si elles avaient souffert du temps. J'ai aimé la justesse de goût de la très aimable artiste et la nature fine et déliée de son jeu. — M<sup>lle</sup> **de Mouromzew** a une voix vive et fraîche, chétive encore dans les notes hautes, dont la timidité faisait un charme de plus. La *Sérénade inutile* de Brahms, ainsi interprétée, prend une malice bien jolie. Beethoven et Léo Sachs complétaient le programme.

JOSEPH TRILLAT.

(1) *Mercure musical*, 15 février, page 166.



Ce furent trois belles séances vraiment musicales dont **M<sup>me</sup> Landormy** nous a gratifiés avec le concours du Quatuor Parent! Le programme seul parlerait silencieusement aujourd'hui pour elles : Mozart était représenté par le Quatuor en *sol* mineur et par le délicieux Trio en *mi* bémol; Beethoven, par l'énergique et mystérieux Trio en *ré* majeur (*op.* 70, n<sup>o</sup> 1), dont la couleur profonde impressionnait Hoffmann, en 1809; Brahms, par sa Sonate en *sol* majeur (*op.* 78); César Franck, par son Quintette; Chausson, par son Quatuor; Vincent d'Indy, par sa Sonate dédiée à Parent; Lekeu, mort à vingt-six ans en 1894, par sa Sonate mineure et son Quintette inachevé... Voilà trois jeudis poétiquement remplis! Et la foule des amateurs, qui se pressait sous les appliques trop éblouissantes de l'Æolian, ne ménageait pas ses bravos à **M<sup>me</sup> Landormy**, qui s'est montrée deux fois *artiste* dans l'interprétation savante d'un programme savamment composé!

RAYMOND BOUYER.

A l'*Ecole des Hautes Études Sociales*, **M. Pirro** nous a fait entendre, le 22 février, divers fragments des cantates profanes de Bach, les moins connues, et peut-être les plus proches de notre goût; car on n'y trouve plus cette componction protestante qui parfois pèse un peu lourdement sur nous : la gaieté ou la tendresse y rayonnent sans remords (et je sais bien que le maître a plus d'une fois transporté un air profane dans une de ces compositions religieuses : ce sont ceux-là qui nous plaisent le mieux en général). Donc nous entendîmes ce jour-là, après la vaillante *Chanson de la Pipe*, et quelques autres non moins aimables, un air de la *Cantate pour les élections de Leipzig*, où l'on peut déjà reconnaître l'affectueux sourire de Beethoven, mais exempt ici de toute amertume. **M<sup>lle</sup> Marguerite Babaïan** a chanté cet air d'une voix délicate, souple et facile au delà de tout ce qu'on peut rêver, et surtout d'une sincérité qui touche et ravit dès l'abord. Car on devine, à l'entendre, que la charmante artiste ne chante que par plaisir, et comme nous parlons : pour dire sa pensée et son sentiment. Elle incarna encore d'exquise manière le sourire obstiné et la gourmandise coquette de Lieschen dans la *Cantate sur l'abus du café*, où **M. Reder** fut un Schlendrian de grand style et de voix admirable, tandis qu'un jeune ténor, **M. Moughounian**, faisait applaudir un organe d'une étendue exceptionnelle et d'un timbre fort doux. L'orchestre à cordes a un peu trop couvert la flûte joyeuse de **M. Hugon**, virtuose impeccable et excellent musicien.

Quelques jours plus tard, la musique ancienne ressuscitait en un plus riche décor, et avec un succès égal : **M. Henry Expert** faisait chanter les chansons du *xvi<sup>e</sup> siècle* chez **M<sup>me</sup> la Comtesse Greffulhe**; et là, sous les lustres discrets, ces musiques ont retrouvé toute leur grâce souriante ou mélancolique et leur charme non point du tout mièvre, mais élégant et sûr. Depuis les chansons de gestes, nos auteurs ont toujours écrit pour les délicats. C'est dans les cercles d'amateurs et les cénacles de beaux esprits que la pensée française a porté ses fruits les meilleurs. Comme la poésie et comme les autres arts, et aujourd'hui comme au temps des trouvères, la musique française est d'essence aristocratique. Qui donc parmi nos compositeurs veut être compris du peuple ? **M. Bruneau**. C'est tout dire.

LOUIS LALOY.

La *Société Caucasienne de Paris*, qui s'est formée récemment, dans la généreuse idée de réunir des représentants des races différentes et trop souvent ennemies qui vivent les unes à côté des autres au Caucase, et de les amener à une intelligence et à une sympathie mutuelles, a donné



le jeudi 1<sup>er</sup> mars un concert à l'*Ecole des Hautes Etudes Sociales*. De beaux chœurs arméniens, profonds et rêveurs, dirigés par M. **Moughounian**, qui chanta seul, ensuite, avec une passion et un talent admirables, une tragique mélodie : *Araksi artzounka* (Les pleurs de l'Araks). Des chœurs géorgiens, clairs, ensoleillés, presque italiens, dirigés par M. **Koridze**. Des airs persans, joués sur le *thar* (sorte de luth à long manche) par M. **Trdatian**. Les œuvres étaient présentées au public dans une très claire et intéressante conférence de M. **Archag Tchobanian**. R. R.



## LE QUATUOR PARENT.

De la *Sérénade* de Beethoven aux *Miroirs* de Ravel.

En dehors de l'intervention des personnalités mystérieuses au point d'en paraître miraculeuses, l'Evolution musicale se poursuit logiquement, avec une sorte de fatalité dans sa marche ; ou plutôt ces personnalités, qui nous semblent douées de la souveraine liberté du génie, n'interviennent-elles pas à l'instant heureux comme des puissances providentielles, pour exprimer en beauté neuve et fatale un nouvel aspect qui s'impose à l'histoire de l'art ? Après Haydn, Mozart ; après Mozart, Beethoven. Et que serait devenue la musique si Beethoven n'était point né ? Mais il semble hautement nécessaire qu'un Beethoven dût naître... On ne conçoit pas dans l'évolution, tout ensemble expressive et technique, de l'art musical, l'absence de ce *fait* superbement nouveau...

Telle était notre impression, dans un court entr'acte des septième et huitième séances Parent. **Beethoven** y régnait encore, et dans son œuvre, et dans la mélancolie du bronze de Fix-Masseau.

Beethoven ! Il est encore bien peu Beethoven, malgré des éclairs de violence ou d'entrain, dans un troisième Quatuor avec piano, daté de sa quinzième année (1785) ; il badine toujours, sous l'influence rassérénante de Mozart, dans la *Sérénade* (op. 8) ; il apparaît, çà et là, dans les *Sept Bagatelles* (op. 33) : il étincelle déjà dans le trio à cordes de l'op. 9, n° 1, où les trois archets, diversement colorés, de MM. Parent, Vieux et Fournier se sont montrés étincelants ; mais, à ce Beethoven juvénile on décernerait encore l'hommage que le romantique Hoffmann (qui voyait partout du romantisme) accordait au vieil Haydn, et que notre confrère, M. Louis Laloy, retrouvait naguère instinctivement pour exprimer l'état d'âme du plus original des jeunes : « C'est une vie pleine d'amour, pleine d'enivrement, comme avant le péché, dans une éternelle jeunesse !... Ni souffrance, ni douleur ; mais seulement un doux et mélancolique désir aspirant à cette chose aimée qui, dans le lointain là-bas, flotte en l'éclat d'un soleil couchant... »

Toutefois, le vrai Beethoven, le Beethoven « de ces poèmes de génie qui se développent sans paroles, en mugissant », se fait pressentir dès l'adagio du premier Quatuor à cordes en *fa* majeur (op. 18, n° 1), adagio d'une tristesse native et grave, inspiré, dit-on, par la lecture de la scène des tombeaux de *Roméo et Juliette* : car Beethoven lisait Shakspeare... en cela précurseur de notre Berlioz, *peintre* plus ambitieux, chanteur moins profond. Et fidèle à sa nature ainsi qu'aux exigences de son temps,



le vrai Beethoven s'affranchit dès la grande Sonate en *ut* majeur (op. 53), symboliquement appelée l'*Aurore*, où Mme Edgar Quinet, mélomane défunte (car les amis de la Musique ne sont pas immortels comme ils devraient l'être), entendait la plus « absorbante » des « symphonies »... Son interprète, M<sup>lle</sup> Gellée, qui venait de jouer fort intelligemment les *Sept Bagatelles*, a loyalement évoqué cette loyale musique. Plus mélodieuse encore, la Sonate en *la* bémol (op. 110) nous conduit, le long de béants précipices, jusqu'aux cimes ardues comme un bloc de Michel-Ange, de la *Grande Fugue* (op. 133), primitive conclusion du Quatuor XIII et triomphe annuel du Quatuor Parent. Nous sommes loin du jeune Mozart et du paradis perdu depuis la mort du vieil Haydn ! Mais, plus heureux que le sage, nous avons escaladé le seuil violent de la terre promise... Un César Franck est possible.

On nous a cordialement reproché d'avoir fait de **Franck** un continuateur de Beethoven. Expliquons-nous, d'un mot. Il n'est rien de tel que de se mettre d'accord avec ses amis et, particulièrement, avec soi-même — en musique surtout, dans ce mystère fait de science au service de la volupté, de précision mathématique au profit du vague, — où la critique, moins glorieuse et moins entraînante, est peut-être encore plus malaisée que l'art !

Beethoven et Franck ! C'est par l'âme uniquement, qu'ils avaient grande, que s'apparentent ces deux génies ; au point de vue plutôt technique, l'un dernier (s'il est permis d'user d'aussi grands mots !), n'avons-nous démontré, par ailleurs, avec une prudente rapidité, que le *Franckisme* est issu du *Wagnérisme*, comme le *Debussysme*, harmoniquement du moins, sort du *Franckisme* ? En musique même, on est toujours fils de quelqu'un... *Leit-motiv* et rappels thématiques adaptés à la musique de chambre, à la musique pure, chromatisme inquiet, tourment *tristanien*, dramatique essor, polyphonie, enharmonie, harmonies rares et nuageuses, volupté technique d'une « âme blanche » où le lyrisme obtient les ailes de la candeur, où la candeur s'exprime avec raffinement, — tout cela compose les éléments d'un style nouveau dans la pénombre recueillie d'une petite salle de concerts et dérive immédiatement de la subtilité wagnérienne... Mais évoquez, dans votre ardent souvenir de l'incomparable *séance Franck*, le début méditatif du Quatuor de 1888, et convenez que cette méditation qui s'élève est de la même famille immatérielle que le début fugué du XIV<sup>e</sup> Quatuor beethovénien de 1826 ! Même grandeur d'âme, de part et d'autre. Et ce finale, avec sa ritournelle fougueuse et ses rappels de thèmes encadrés de récitatifs instrumentaux, n'est-il pas le proche parent de la *Neuvième* ?

Que nos lecteurs d'aujourd'hui nous pardonnent, à leur tour, cette digression qui va nous servir à justifier notre admiration pour un admirable chef-d'œuvre, encore plus moderne, admirablement interprété, dès le début de la neuvième séance, le soir du 2 mars, par M<sup>lle</sup> Marthe Dron, MM. Parent, Vieux et Fournier : le Quatuor de **Chausson**.

Ne jugeons point les gens sur l'apparence et, surtout, sur leurs noms : Paul Verlaine disait finement à Stéphane qu'il n'était pas plus Mallarmé que Sully n'est Prud'homme... Donc, Ernest Chausson fut un haut poète. Et ce ne fut point, dans l'art musical, un poète *accidentel*, mais un trait d'union, trop méconnu jusqu'à ce soir, entre César Franck et Claude Debussy.

La filiation, pourtant, n'est point contestable. Ecoutez ces harmonies rares. Et le seul accident, ici, n'est-ce pas cette fin tragique de l'homme avec lequel est mort le poète ?

Aussitôt on songe à Franck, on pressent Debussy ; les affinités se révèlent dans ce poème où survit l'âme d'un poète de la musique mineure,



intime, automnale, qui semblent nous avouer, dans un pressentiment, que le printemps même est triste, mais dont les mélancolies, enveloppées dans l'atmosphère franckiste, avaient d'originaux et mâles accents. Et quelle personnalité, sous un évident souvenir de César Franck, dès cette nerveuse attaque initiale du piano seul, scandée, avec la belle décision de l'intelligence par M<sup>lle</sup> Dron ! Curieux alliage de dynamisme et de rêve, de volonté concise et de rêverie diffuse, de bel emportement français et de moderne langueur !

Oui, ces harmonies rares, ces développements qui seraient longs s'ils n'étaient poignants, ces modulations cherchées où chante la chanterelle du Vénusberg sur les interruptions de la fougue et les déceptions de l'effort, toutes ces ardeurs et toutes ces langueurs composent un tout original et singulièrement personnel, qui prépare l'avenir avec la voix du passé. Comme la Sonate indéfinie de Lekeu, largement jouée la veille par Armand Parent et M<sup>me</sup> Landormy, ce Quatuor de Chausson dégage, dirait Amiel, *une puissance nostalgique indéfinissable*. Il y a des regards, des physionomies qui parlent de même, avec ce singulier mélange de conviction forte et de poésie frêle... On évoque la poésie, posthume elle-même, d'Albert Samain. Même accent dans la distinction ; même preuve apportée, que la distinction n'est pas toujours hostile à la puissance ; même transition robuste et délicate entre les formes châtiées d'une poésie parnassienne et les arabesques diffuses d'un frisson nouveau ! Que signifie ce quatuor ? Mais que signifie la musique ? Et peut-elle extérioriser autre chose qu'un « état de l'âme » de son auteur ? Le musicien, qui sent, — mieux encore que l'écrivain qui pense, — a le droit d'affirmer : « Je ne sais que les choses de l'amour ». Mais, dans l'amour comme dans la musique, une sympathie mystérieuse et impérieuse à ce point que le poète éperdu ne sait plus lui-même

Si cette volupté n'est pas une pensée...

Mais allons-nous encourir le ridicule de *découvrir* ce soir le Quatuor de Chausson, après avoir découvert Beethoven et César Franck, ou, du moins les affinités qui les rattachent à travers l'éternel devenir

De la nuit romantique et du songe et des temps ?

On découvre, est-il pas vrai ? la musique à chaque audition, surtout quand l'exécution, de plus en plus homogène et vivante, de quatre partenaires poètes de leurs instruments respectifs, devient une résurrection. Même brio réfléchi dans la vie éphémère rendue par deux artistes à la Sonate de Vreuls : M<sup>lle</sup> Dron, la distinction même, se veut de plus en plus svelte et vive pour rythmer cet entrain tout flamand, et l'infatigable archet d'Armand Parent, qui soupirait la veille au soir la longue plainte de Lekeu, s'exalte sur la sourdine même pour chanter ce lyrisme éclos au pays de Rubens.

Vivant spécimen de l'Ecole belge, la Sonate de Vreuls nous achemine à l'heure actuelle, où la fantaisie debussyste influence les mélodies nouvelles de M<sup>lle</sup> Germaine Corbin, cependant que le sentiment le plus français de la vie respire largement dans les *lieder* moyen-âgeux d'Alfred Bruneau : l'antithèse est suggestive, dans la voix saine et jolie de M<sup>me</sup> Fournier de Nocé.

Un prestidigitateur, pour finir : c'est Ricardo Vinès, venu pour jouer les *Miroirs* de Ravel. Nous aurions mauvaise grâce à détailler l'uniformité dans la variété des *Noctuelles*, des *Oiseaux tristes*, d'une *Barque sur l'Océan*, de l'*Alborada del Gracioso*, de la *Vallée des Cloches*, après le brillant commentaire confraternel que Jean Marnold a consacré, dans le *Mercure musical* du 1<sup>er</sup> février 1906, à ces cinq pièces nouvelles pour piano ! Comme

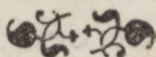


les trois *Images* récentes de Debussy, c'est le *nec plus ultra* de l'arabesque indépendante et capricieusement fouillée, qui n'a plus d'autre souci que le « plaisir musical » après tant de littérature ! C'est « l'expressif par l'ornemental », osé naïvement par un Maurice Denis du piano ; c'est l'inévitable archaïsme des crépuscules très subtils... On éprouve, à les entendre, la même curiosité que l'auteur a mise à les dérouler dans leur caprice mélancolique ou rieur ; on s'amuse, en s'effrayant un peu : que deviendrait, en effet, la musique aux mains d'imitateurs maladroits de ces poètes nouveaux ? Nous ne conseillerons pas à tout apprenti de pencher la tête sur ces *Miroirs*, qui reflètent l'image décorative et stylisée d'une époque lasse de bravoure facile... L'avenir, au demeurant, n'est à personne qu'aux poètes ; et tout poncif serait mort-né.

Mais les plus académiques amis du passé n'ont que des bravos pour l'impeccable interprète de ces cinq pièces, le seul actuellement armé pour les évoquer par cœur avec ces doigts de liquide acier, pour le magicien penché sur l'intérieure partition de ces *Miroirs* où repassent toutes les cristallines volutes des *Jeux d'eau* ! Le nom de Ricardo Viñès est désormais inséparable de ce curieux chapitre, hier inédit, de la musique française contemporaine.

Armand Parent, qui révélait, dès le 2 avril 1898, le Quatuor de Chausson, et, dès le 2 février 1901, la Sonate de Vreuls à la Société Nationale, a trouvé le collaborateur *avancé* que méritait son effort. N'a-t-on point toujours les amis qu'on mérite ?

RAYMOND BOUYER.



## LES THÉÂTRES

A L'OPÉRA Reprise de l'*Etranger*, de Vincent d'Indy ; — M<sup>lle</sup> Bréval.

Le 26 février, l'Opéra reprenait, avec un très grand succès, l'*Etranger*, *action musicale* en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy.

C'est la troisième fois que j'entendais l'*Etranger*, et pour la troisième fois je constate que cette musique colorée, vigoureuse, d'inspiration élevée, ne porte pas en elle d'émotion ; pourquoi ?

Les personnages que l'on nous présente ici ne sont que des créations de l'esprit, des reflets cérébraux, des « idées-images », si l'on peut s'exprimer ainsi. Pour les animer, l'auteur n'a pas su puiser aux sources de la vie.

Ecoutez ce pêcheur symbolique rhétoriser, se raconter, évoquer Lazare, l'Évangile, parler de charité universelle, de son isolement parmi les hommes, d'amour même, le malheureux ! Quel est cet être ? peut-être un descendant du *Hollandais* et de *Lohengrin* ? (on le croirait à voir « la pierre du miracle » qui brille à son bonnet : elle me semble sortir du même magasin qui fournit déjà le Graal, la lance d'Amfortas et autres objets du culte mystico-wagnérien).

*Que reste-t-il de lui quand il ne parle plus ?*

..... Tout juste le titre, parfaitement justifié, d'une œuvre de haute allure. Noble et forte, cette œuvre impose le respect et l'admiration, elle impressionne l'esprit..., elle ne saurait, comme cette autre musique récemment caractérisée en termes exquis par mon excellent ami Louis Laloy (1), éveiller l'écho « des solitudes où vit notre âme véritable ».

(1) Paroles sur Claude Debussy. *Mercure musical* du 1<sup>er</sup> mars 1906.



Le personnage de *Vita* n'est pas beaucoup moins artificiel que celui de l'*Etranger*; mais heureusement, à l'Opéra, *Vita* c'est M<sup>lle</sup> Bréval ! Avec un art qui lui aussi impose l'admiration elle sut faire de « cette vue de l'esprit » un être vivant et émouvant, et par là M<sup>lle</sup> Bréval s'affirma une créatrice. Au début, rêveuse qui « aime à causer avec la verte mer », elle fut d'une poésie et d'un charme pénétrants ; puis par une gradation saisissante dans sa simplicité elle nous fit *sentir* l'inexplicable amour qui progressivement l'envahit, et quand, dans le délire d'une exaltation mystique, elle clama d'une voix merveilleuse son irrévocable serment à la mer, en vérité elle fut sublime.

A côté d'elle, l'interprétation de M. Delmas parut encore, plus qu'à l'ordinaire, extérieure, pompeuse et conventionnelle ! Sous la consciencieuse direction de M. Vidal, l'orchestre et les chœurs se montrèrent de tout point remarquables.

MAURICE FOURRIER.



### COULISSIANA.

On a beaucoup péroré de notre Opéra-Comique et de son directeur à l'occasion du budget des Beaux-Arts en notre Parlement. Le spirituel article de notre collaborateur Willy à ce propos n'était peut-être pas sans réplique, encore qu'il reproduisît des arguments imprimés au *Journal officiel*, sinon même précisément à cause de cela. L'absolue liberté d'opinion qui est la loi de notre *Mercure musical* m'autorise à émettre mon humble avis au milieu de tous ceux, divers, opposés, quels qu'ils soient, à qui l'hospitalité de ces feuilles est assurée d'avance. Il serait délicat de prendre parti dans la question — lépreuse ou ensorcelée — qui fut prétexte à la dispute, avant que de connaître les conclusions de l'enquête ouverte, lesquelles seront publiées ici en temps et lieu. J'ouïs néanmoins des gens d'expérience opiner qu'un directeur jouant toutes les pièces qu'il reçoit, ça ne s'est jamais vu, même en rêve. Je ne vois pas le moindre inconvénient à ce que M. Carré devienne ce phénix ou ce merle blanc, par force ou par persuasion, et on ne peut guère nier, en tout cas, qu'il en ait reçu et joué plus qu'aucun autre de ses prédécesseurs au théâtre subventionné qu'il dirige. Mais il eut un singulier ou facétieux avocat dans la personne de l'honorable qui voulut l'excuser ou défendre, en le louant, du haut de la tribune, d'avoir pudiquement repoussé un livret scabreux pour les chastes oreilles des demoiselles à marier dont chacun sait que la salle Favart fut longtemps la ressource et le rendez-vous. L'idée était plutôt cocasse, et M. Carré en dut bien rigoler lui-même, ahuri, en se regardant dans la glace, d'y devoir contempler le protecteur de la vertu et gardien de son temple, archiprêtre et bedeau de Sainte-Mousseline et vicaire de M. Bérenger. Le bien intentionné législateur aurait trouvé facilement mieux à dire en faveur de son client, rien qu'en élargissant un tant soit peu un débat intéressant notre art national, et en citant des faits, qu'il ignorait sans doute, quoique notoires. Mais si nos députés « savaient ce dont ils parlent », on ne s'y reconnaîtrait plus. Il ne faut pas bouleverser imprudemment l'ordre des choses.

L'échange d'observations, d'ailleurs, se révéla fort terre à terre. Après ce maladroit ami, un orateur adverse vint reprocher à M. Carré de s'entourer trop volontiers de sa famille, d'en peupler son administration et sa troupe en écornant la subvention de 130.000 livres au profit de sa parenté. Si le chiffre est exact, il apparaît évidemment excessif. Des renseigne-



ments reçus d'autre part, toutefois, annonçaient un total différent exprimé avec un zéro de moins. Il convient donc d'attendre le résultat de l'enquête et, ce point réservé, j'ose avouer que le reste de l'accusation me laisse froid. N'importe qui en ferait probablement tout autant. C'est un sentiment fort humain et, de nos jours, assez répandu dans ses effets qu'on ne saurait certes connaître mieux qu'en l'endroit d'où partit la dénonciation. Le népotisme a ses défauts, mais il ne manque pas non plus de certains avantages qui pourraient le justifier quelquefois. Aussi bien qu'un ministre, un chef d'entreprise en peut attendre des auxiliaires plus sûrs, qu'une communauté d'intérêts attache à sa fortune, sur lesquels il exerce une autorité plus constante, plus directe et plus efficace. En tant que contribuable, il m'importe peu, je l'avoue, qu'un directeur subventionné emploie, s'il lui convient, les siens de préférence à des étrangers, pourvu qu'il ne crée pas de sinécures et que ces fonctionnaires se démontrent, à l'épreuve, aptes et assidus à accomplir la tâche rétribuée qui leur est départie. La volonté bien connue de M. Carré garantit qu'il sait se faire obéir de tous et, à tout point de vue, pécuniaire ou artistique, les résultats de sa gestion pourraient attester qu'il ne fut généralement pas malheureux dans le choix de ses collaborateurs. Sans doute, il paraît peut-être un peu trop se croire encore à la tête de l'indépendant Vaudeville, mais, transporté dans l'officieux local, peut-être aussi que justement son autocratie y eut les plus précieuses conséquences. Des quatre scènes dont nos écus arrosent les planches lyriques ou dramatiques, la sienne est la seule où on travaille, où on constate une activité disciplinée, incessante et féconde. On sent que M. Carré en est l'âme, l'instigateur infatigable, autoritaire, intransigeant dans ses desseins ou dans ses actes. Si sa vivacité commit la gaffe de menacer le loyal Willy d'un procès tendant à lui faire casquer 100.000 balles, on ne doit pas oublier que, d'un geste susceptible analogue, jadis il défendit *Pelléas* contre le dénigrement tendancieux ou la calomnie. Qu'il ait tort ou raison dans l'affaire Lazzari-Bataille, cela ne supprime pas le passé. Or les bienfaits de ce passé sont péremptoires. Je suis loin d'admirer toutes les œuvres que fit représenter M. Carré, mais mes goûts ne m'empêchent pas d'approuver son éclectisme, de l'estimer, non pas seulement licite, mais incontestablement légitime, équitable et utile à tous égards. Nos musiciens n'en ont pas moins bénéficié que de *l'art* d'un incomparable metteur en scène, dont la sollicitude s'étend indistinctement sur tous les ouvrages, aide au succès des meilleurs et fait supporter jusqu'aux pires. Enfin, c'est trop évidemment à la seule activité de M. Carré que nous sommes redevables de l'actuelle et inespérée floraison de notre musique dramatique, et nous lui devons mieux encore, grâce à ce qui s'ensuivit au concert et pour l'éducation du grand public, puisque son indifférence intrépide, après le risque jugé naguère audacieux de *Louise*, nous valut la révélation, puis le succès de *Pelléas*.

Rien n'égale l'éloquence des faits, et ceux-là constituent des titres que la plus indulgente comparaison avec ce qui se passe ailleurs divulguerait bien vite exceptionnels entre tous. Il serait souverainement injuste de les oublier à propos d'un incident où de respectables intérêts particuliers peuvent avoir été lésés et recevoir satisfaction, sans qu'en soient entamés des mérites d'ordre plus général. Il m'a semblé pourtant que, même rétrécie à des détails d'administration, la discussion parlementaire eût pu être plus instructive. Que M<sup>me</sup> Marguerite Carré touche 6.000 fr. par mois, — ce qu'on nie d'autre part, au surplus, — c'est à coup sûr un prix munificent, mais qui n'est pas rare au théâtre. Elle a fait beaucoup de progrès dans son jeu, sa voix est belle, sa personne bien plus encore, et, si son directeur et époux a les moyens de lui offrir un cachet d'étoile,



j'en suis ravi pour elle et fort aise pour lui, que cela me paraît regarder exclusivement, avec, bien entendu, ses actionnaires, dont je ne suis, hélas ! J'aimerais mieux savoir pour quelle étrange cause, en ce temps de surnoms indiscrets ou vengeurs, Mme Carré fut baptisée *gardenparty*, ce qui suggérerait volontiers quelque occulte méfait d'un népotisme autrement très acceptable. Les coulisses recèlent peut-être les secrets d'un tas de petits mystères qui déconcertent les profanes. Il n'y a pas si longtemps qu'on dut déplorer, sans comprendre, le départ momentané de l'admirable artiste qu'est M. Jean Périer. Si M. Messenger s'en est allé tout seul, ainsi qu'on l'affirme, c'est grand dommage, car on ne l'a pas remplacé. J'oserai même insinuer que le bâton supplémentaire, et sans doute insigne, que M. Carré fit venir de Belgique à l'intention de son orchestre français, n'a pas suffi à compenser la perte. Mais d'autres choses eussent pu piquer la curiosité de nos législateurs. Il est assurément regrettable pour un compositeur de se voir refuser la représentation d'un ouvrage inédit ; cependant, si on peut rechercher pour quelles raisons un musicien ne réussit pas à se faire jouer dans un théâtre subventionné, il serait non moins intéressant, sinon plus, d'apprendre pourquoi certains y sont joués si souvent. Je ne parlerai pas de M. Henri Cain, car il est librettiste, et, si son quasi-monopole en l'espèce a de quoi stupéfier, M. Carré en peut être innocent. Mais à quel impératif catégorique obéit celui-ci pour devoir attribuer, d'un bout à l'autre de la saison, trois jours de la semaine à M. Massenet ? On ne saurait guère arguer de l'imperturbabilité des recettes. Quoique la moyenne en soit assez réjouissante, elles sont si variables, et pour le même ouvrage, que leur excellence éventuelle n'apparaît rien moins que fatalement motivée par le nom de l'auteur sur l'affiche. L'excuse, d'ailleurs, n'expliquerait pas le cas de *Chérubin*, substitué brutalement, avec les 11 ou 1200 francs d'une première et bientôt des soirs de 5.000, aux 7.500 francs de *Pelléas* en plein succès. Les coulisses du théâtre abondent en inscrutables énigmes. On s'étonne pourtant d'avoir à deviner des rébus de ce genre chez un artiste tel que M. Carré, et je confesse en être beaucoup plus intrigué et gêné que de tout ce dont on l'accusa hier au Palais Bourbon. Mais la perfection n'est pas de ce monde, et notre musique doit trop de reconnaissance à M. Carré pour ne pas lui passer quelques caprices. S'il se laisse embobiner par les vieux ou les protège, il accueille aussi les jeunes, témoin Séverac. Il a reçu *le Cœur du Moulin*, et je parierais bien dix sous que M. Lazzari lui dédiera sa prochaine partition. Enfin, souvenons-nous qu'il nous a donné *Pelléas*.

JEAN MARNOLD.



## SAINT-SAENS CONTRE WILLY

Au risque de sembler discourtois envers l'obésité notoire de M. Willy, je confesse que sa brouille avec M. Camille Saint-Saëns me rappelle le vers du mauvais La Fontaine où je ne sais quel singe, évidemment un ancêtre de nos reporters actuels, annonce

qu'Eléphantide a guerre avecque Rhinocère.

Rhinocère ! Ce nom cornu semble apparenté à l'âpre humeur du musicien, à l'aveuglement de ses colères obtuses... Eléphantide sonne plus aimable, en même temps que plus grassouillet.

Donc, à Monte-Carlo, surgirent grands débats entre l'auteur de l'*Ancêtre*



et notre collaborateur. Les journalistes présents s'en émurent, je veux dire qu'ils s'en amusèrent, tous, le blond Stoullig, qui opère au *Monde Artiste*, le brun Souday, délégué par l'*Eclair*, J.-L. Croze, actif représentant du *Matin*, sans oublier Louis Schneider, en qui le souriant *Gil Blas* met ses complaisances.

Il en est que la brouille affligea davantage : M. Gabriel Fauré (directeur du *Figaro* et rédacteur au *Conservatoire*) et son aimable sous-verge, Fernand Bourgeat, puisque tous deux, à la demande de Raoul Gunsbourg — qui, en l'occurrence, se montra parfait de délicatesse et de tact — durent faire la navette entre les belligérants, ne quittant l'immortel compositeur d'*Hélène* et de *Parysatis* que pour se rendre auprès de l'amoral écrivain d'*Une plage d'amour*.

Ces démarches n'aboutirent pas. Pas plus que notre collaborateur, le savant Louis de Fourcaud et l'éminent chartiste Henri de Curzon ne crurent devoir prendre part au dîner offert à la presse parisienne par le Prince de Monaco en l'honneur de M. Saint-Saëns, et tous trois confabulèrent, le verre en main, au restaurant de l'Hermitage, sur des sujets imprévus. Le très érudit musicographe du *Gaulois* disserta passionnément sur les saints céphalophores ; le directeur parisien du *Guide musical* stigmatisa les critiques belges qui veulent convaincre d'inexactitude les *Annales* du gendre d'Agricola (nourries, cependant, des mémoires de Fabius Rusticus et d'Aufidius Bassus). Enfin le père des « Claudine » s'étendit avec quelque amertume sur la fantaisie des restitutions proposées par Otto Crusius, de Tubingen, pour le fragment de Phoenix Colophonius joint aux *Mimiambes* d'Hérodas dans l'édition Teubner.

Aujourd'hui, il paraît que la paix est faite ; M. Saint-Saëns aurait été touché de lire dans le compte rendu de l'*Ancêtre*, télégraphié à l'*Echo de Paris* par M. Willy, des éloges sans réserves adressés à cette œuvre « encore supérieure à *Hélène* ». Notre collaborateur disait effectivement :

« Le compositeur de *Parysatis* personnifie avec une inflexible logique l'esprit français, instinctivement en défense contre les nuageuses abstractions, germaniques ou cévenoles, de Wagner et d'Indy, esprit misonéiste qui préférera toujours l'anecdotique livret de la *Basoche* au douloureux symbolisme du poète Henri Bataille.

« ... Cette attitude combative de champion national va jusqu'à lui faire accentuer à la française les noms italiens, insistant sur la dernière syllabe de *Pietra-Nera*.

« ... L'auteur de l'*Ancêtre* restitue délibérément au Récit le rôle assigné par Gluck ; il l'écrit sans autre accompagnement qu'un accord marquant le temps fort, et le considère sans plus, comme la phrase aux inflexions rituelles unissant deux morceaux d'écriture différente, conçus dans un caractère strictement traditionnaliste. Ces morceaux, élaborés par un fidèle observateur de la religion du *bel canto*, s'attestent dignes des plus célèbres monuments classiques dont s'enorgueillissait l'Art lyrique vocal de 1840, ressuscité par une volonté précise que ne troubleront jamais les charmes dangereux de l'atonalité ni les déliquescences en vogue des ap-poggiatures sans résolution.

« ... On a beaucoup applaudi, au troisième acte, la fantasque arabesque de trilles et de vocalises chantée par M<sup>lle</sup> Farrar, artiste chercheuse qui se renouvelle à chaque création, au lieu de diluer tous ses personnages — grisette du quartier latin ou bohémienne de grand'route — dans la même affadissante douceur (1) ».

(1) L'auteur viserait-il M<sup>me</sup> Marguerite Carré ? J'espère que non !



Reconnaissant, le musicien de l'*Ancêtre* a envoyé au critique la lettre que voici :

Palais de Monaco, — 26 février 1906.

Mon cher Confrère,

Je viens de lire votre bel article sur l'*Ancêtre*, et je m'empresse de vous en faire mes sincères remerciements, auxquels je joins l'expression de mes sentiments sympathiques.

Tout à vous.

C. SAINT-SAENS.

Aussi bien, je viens de relire les lignes de *Claudine s'en va* dont, paraît-il, M. Saint-Saëns avait conservé un peu de rancune; elles me semblent inoffensives, voire laudatrices :

« Cette vieille paillard de Providence, qui est toujours là pour un coup, avait lié d'amitié le Castelbon de Beauxhôttes avec notre Saint-Saëns national : du commerce de ces deux grands hommes, bien faits pour se pénétrer l'un l'autre, le projet naquit de créer un Bayreuth français, qui serait Béziers, avec : 1<sup>o</sup> dans le rôle de Wagner, Saint-Saëns, et 2<sup>o</sup> dans celui de Louis de Bavière, Castelbon, le Mécène à faire...

« *Parysatis* se termina par le spectacle de trois Messieurs, apparus sur la scène aux acclamations d'un peuple en délire, et qui, effrontément, s'embrassèrent : ces trois fantaisistes, c'étaient M. Castelbon de Beauxhôttes, Saint-Saëns et... M<sup>me</sup> Dieulafoy. Ben mon cochon ! »

Pour mal interpréter ces passages, il faut la sournoise malice des potiniers de five o'clock experts aux cancons de théière.

Personnellement, d'ailleurs, je maintiens mon droit de préférer, dans l'œuvre de M. Saint-Saëns, les lieder aux opéras, et de le trouver moins à l'aise dans l'*Ancêtre* que dans l'*Attente*.

Mais je n'hésite pas à le complimenter du dénouement de cette affaire où il s'était malencontreusement emmanché.

HENRY GAUTHIER-VILLARS.



## POLÉMIQUES GRÉGORIENNES.

La musique religieuse n'a, pas plus que la profane, le pouvoir d'adoucir les mœurs. Bien au contraire, elle fait naître d'ardentes querelles, et met aux prises de très savants hommes, qui parfois oublient, dans la chaleur de la discussion, et la gravité de leurs études et le caractère sacré dont il leur arrive d'être revêtus. On en eut la preuve au récent congrès de Strasbourg. Deux théories s'y trouvaient en présence : l'une, dite mensuraliste, et représentée principalement par le R. P. Dechevrens, prétend retrouver dans le chant grégorien, à peu près comme dans la musique moderne, des mesures définies, dont les notes seraient toutes multiples d'une unité commune, le temps ; la seconde théorie, due aux Bénédictins de Solesmes, est celle du rythme oratoire : il n'y aurait pas de mesure dans le chant grégorien, mais une série de notes égales entre elles, où l'accent tonique des mots marquerait seul des temps forts. Une courte communication de notre collaborateur Pierre Aubry, auteur de nombreux travaux sur le chant de l'Eglise latine et des Eglises d'Orient, et partisan du rythme tonique, fut lue au congrès de Strasbourg par M. Gastoué. Deux ripostes



s'ensuivirent, publiées toutes deux par la revue *les Études*. Dans la première, le R. P. Fleury se déclarait « stupéfait de voir des écrivains instruits, érudits, maniant même fort bien la plume, sacrifier, à ce point, à l'aberration commune et parer des sophismes véritables de tous les dehors de la science et de l'érudition. » Et il concluait : « L'effort de M. Aubry n'aura servi qu'à démasquer le pauvreté et le néant de sa base. » Le R. P. Dechevrens, qui n'assistait pas au congrès, le prenait sur un autre ton. Cette communication lui paraissait bien étrange et incompréhensible, « si elle vient réellement de M. P. Aubry ». Voilà des procédés auxquels nous ne sommes pas habitués, nous autres profanes, et si le Docteur Camille Mauclair, spécialiste de la debussyte, a pu déclarer mes articles « partiels, obscurs, et écrits dans une langue que quinze ans d'incompétence littéraire ne lui permettaient pas d'assimiler à du français », du moins l'idée ne lui est-elle jamais venue de m'en contester la paternité ; vraiment, je lui en sais gré aujourd'hui. Le Révérend Père continue avec sérénité : « On jugera de la bonne foi avec laquelle, soit M. Aubry, soit M. Gastoué, ont pu faire au congrès la communication susdite. » Son factum est du 5 octobre 1905. Les réponses que MM. Aubry et Gastoué crurent devoir faire à ces diffamations ne furent insérées que dans le numéro du 5 janvier 1906. Tous les moyens dilatoires furent employés d'abord, puis toutes les tentatives de conciliation, lorsque les requérants eurent montré qu'ils ne céderaient pas. Très nettes, ces réponses établissent péremptoirement que le R. P. Dechevrens est parti en guerre sur de vagues racontars, et a entrepris de réfuter une communication dont il n'avait pas eu connaissance, avec des arguments dont les uns sont illusoire, et les autres fâcheusement personnels. C'est pourquoi on ne peut qu'approuver M. Pierre Aubry dans les sages conseils qu'il donne, en terminant, à ses adversaires :

« Voilà comment, à mon sens, le paragraphe 3 aurait dû suivre le sort des paragraphes 1 et 2, c'est-à-dire n'être jamais écrit... Le R. P. Dechevrens aurait évité de faire personnellement montre d'une susceptibilité invraisemblable, compliquée de quelque légèreté dans le soin de sa documentation. Il m'aurait surtout évité de lui répondre. Et je l'ai fait, parce que j'estime que si le R. P. Dechevrens a eu le tort de prêter l'oreille aux propos de quelque sot bavard, il se doit à lui-même d'entendre la riposte nette et loyale que son erreur d'un jour aura provoquée.

« Je sais bien, Monsieur le Directeur, qu'il est peu agréable, dans une revue appartenant à des jésuites et rédigée par eux, de laisser mettre en cause un membre de votre Compagnie ; mais permettez-moi de vous dire que s'il vous plaît de vivre dans une tour d'ivoire, au pied de laquelle viennent s'éteindre les bruits du monde, il n'en faut point descendre pour chercher querelle à qui ne vous demande rien. Voilà ce qu'il convient de faire comprendre à vos collaborateurs. »

Sur cette même question du rythme grégorien, d'autres discussions sont engagées, en ce moment même ; mais de celles-là l'intérêt est tout autre, car elles ne s'accompagnent pas d'insinuations ou d'injures personnelles. Aussi peut-on espérer que la science y trouvera son profit. Nous y reviendrons quelque jour.

LOUIS LALOY.





## LA MUSIQUE A LYON.

*Tristan et Yseult.* — Quatuor Rinuccini. — Pablo Casals. — Quatuor Bataille.

Les théâtres et les concerts procèdent par crises, au point que Sarasate ne trouve plus d'auditeurs... Mme Marguerite Carré chante la *Vie de Bohème*; Mme Carré est charmante, comme son mari : nous n'avons pas besoin d'elle. Mais je n'en veux pas dire de mal, étant bien certain qu'elle créera bientôt *la Lépreuse* à l'Opéra-Comique. Ses collègues MM. Duc et Noté font la joie des Marseillais de Lyon. M. Broussan cherche une direction. — On a aussi repris *Tristan*, et la saison finira dans une épidémie de Wagner : il faut donner bonne impression aux émigrants de la Riviera. Je me demande à ce propos s'il y avait lieu de reprendre spécialement le *Crépuscule* et *Siegfried* plutôt que l'ensemble du Ring : c'est peut-être un mauvais point que ces retours en arrière sur de pénibles conquêtes.

Or *Tristan* aura déçu beaucoup de gens. Le totémisme wagnérien, qui s'est étalé pendant trente ans sur les périodiques de tous ordres, nous a préparé ridiculement à l'audition des *œuvres*. La musique wagnérienne est bien le contraire d'un domaine scientifique : il faut l'aborder démocratiquement, en simplicité d'âme, — et ne point trop l'approfondir. Les conceptions légendaires et dramatiques de Wagner peuvent ne pas satisfaire tout le monde. Il faut prendre ses œuvres dans leur ensemble (déjà avec un léger sentiment de la chronologie), et surtout éviter le préjugé du matériel wagnérien. Qui prétendrait que l'*Orphée* de Gluck se suffise aujourd'hui de sa primitive couleur locale ? La tradition de Bayreuth est excellente : il est permis de la modifier.

Cette reprise de *Tristan* aura été marquée par un effort sincère dans le sens de l'homogénéité de l'interprétation. Cependant, au risque de me faire honnir, j'avouerai que Mme Janssen semble perdre par instants de ses moyens d'expression : le premier acte s'en ressent. Notre aimée cantatrice s'est spécialisée dans un procédé de diction « tonique » (école de Bayreuth) qui n'est pas toujours agréable. D'autant que cet état d'esprit, pour ainsi dire, se communique aux autres interprètes. Bien plutôt que des harmonies marines, on eut par moment l'impression d'un déchaînement de sloughis dans l'orchestre (1). Mais le troisième acte fut supérieurement traduit par la passion de cette artiste sincère, par le maladif enthousiasme de M. Verdier, la discrétion de M. Dangés et la gravité honnête de M. Galinier. Mlle Pierrick elle-même pleurait toute la naïveté fidèle de l'obéissante Brangæne. Et les décors étaient beaux, — un peu byzantins peut-être.

Ce m'est une joie de penser que bien des gens trouveront ici l'enseignement d'une musique qui n'est pas simple agrégation de formules, — que bien des critiques aussi, apprenant à craindre leur savoir, se replieront par pudeur de la pénible familiarité des Maîtres. Combien ont tremblé comme des lévriers, dans la peur de ce qui est sublime, ou supérieur, qui ne l'ont avoué depuis qu'en sottes paroles ?... Et plus que je ne le supposais autrefois, *Tristan* me paraît une œuvre personnelle, mais objective (2), et vit de la vie de Venise plus que de la passion triste du palais Calergi : l'harmo-

(1) On peut croire que si l'orchestre était couvert, comme à Bayreuth, ce procédé d'exposition serait moins sensible.

(2) Ceci pour tous ceux que le trouble momentané de leur esprit entraîne à vouloir paraphraser l'amour de leur « dieu ». La comédie du *Feu* n'est pas accessible à tous.



nie en est lagunaire. — Dans l'automne éternellement sonore de Chioggia, ne suis-je pas bien certain d'avoir entendu déjà ces vieilles mélodies, que chantent les barques voyantes depuis la belle Portia ? Un érudit nous dira ce que Richard Wagner, musicien, apprit de la mer dogaresse et des gondoliers de Saint-Marc.

\*  
\* \*

Les concerts de musique de chambre sont intéressants, mais assez peu suivis. Le quatuor **Rinuccini** donnait sa première audition de l'année. Le treizième quatuor de Mozart est triste et précieux : l'interprétation, excellente, m'a paru un peu « instrumentale » : c'est notre défaut dans la compréhension de Mozart, et la *Schola* n'est pas près de nous en guérir. La première audition du quatuor d'Emile Bernard, savant et tourmenté, a déçu notre attente. Par contre, Beethoven est toujours digne de nos hommages et du culte que lui ont voué MM. Rinuccini, Chanel, Ricou et Gaudet. — « Divin vieillard ! » comme dirait l'autre.

Les grands concerts entreprennent des tâches de plus en plus difficiles. Il faut noter pour cette fois une courageuse exécution du prélude de *Parsifal* et, avec le concours de la *Schola Cantorum* lyonnaise, de la scène religieuse du premier acte. Le rôle d'Amfortas était naturellement absent, les décors aussi. On a jugé intéressant le chœur céleste dans la coulisse ; l'influence de M. Jean Reynaud y fut sans doute pour quelque chose. Je n'en dirai pas autant des fameuses cloches. Le public a paru fatigué. — De la symphonie en *ut* majeur de Beethoven (1<sup>o</sup>), qui ouvrait le concert, rien de particulier à retenir, sinon que c'est bien « du Beethoven », non du Mozart (ce qui n'impliquerait pas infériorité), et que le second mouvement a paru un peu vif : *andante cantabile con moto*, je crois. L'énerverment des préparatifs ne facilite pas la tâche du chef d'orchestre, qui doit surveiller jusqu'au matériel de ses concerts. — M. Fröhlich nous est revenu, toujours dévoué aux intérêts de la *Schola* (1). L'air de la *Fête d'Alexandre*, d'Hændel, et les *Deux Grenadiers*, de Schumann, ont diversement sollicité la joie des diverses parties d'un public distingué. L'*Élévation*, de M. Savard, sur un poème de Baudelaire, consciencieuse et développée, n'échappe pas à la contrainte wagnérienne. On avait redemandé le *Prélude à l'après-midi d'un faune* : l'accueil est chaleureux. Enfin l'ouverture d'*Euryanthe* terminait cette longue séance : on a remarqué certains motifs du début qui ont pu inspirer le deuxième acte du *Tannhäuser*.

Ce concert mériterait une seconde audition. M. Witkowski se plaint justement de ne pouvoir reprendre ses programmes sans courir des risques financiers : nous sommes en cela inférieurs à nos voisins, que notre curiosité ignore le goût de l'œuvre d'art.

JACQUES REBOUL.

Le public lyonnais, très prudent de sa nature, professe une sainte horreur pour l'inconnu et ses mystères, ce qui explique son abstention au concert donné par M. Spalding. Il en fut de même, je m'en souviens, pour Kubelik et Stefi Geyer. Serait-ce à cause de ce peu d'empressement que les deux artistes, MM. Spalding et Bimboni, dépêchèrent leur programme avec une rapidité et une désinvolture vraiment bien américaines ? En cette occurrence, je les absous de tout cœur. Pour être juste, je dois à la vérité de

(1) M. Fröhlich avait consacré une séance privée à l'audition de lieder de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg et Kjerulf. Son interprétation est pénétrante, mais non absolue, comme l'esprit français le conçoit de toute chose profonde. M. Jean Reynaud l'accompagnait.



déclarer que la soirée était peu attrayante. M. Spalding, quoique fort jeune, est déjà sans conteste un virtuose de race : il possède une belle sonorité, claire, agréable, et il se joue de la difficulté avec une remarquable aisance. Nul doute qu'il n'acquière les précieuses qualités qui font les grands artistes : l'enthousiasme, le style, l'absolu respect de l'œuvre interprétée. Pour le moment, son jeu n'éveille pas l'émotion chez l'auditeur. Ses défauts m'ont paru assez nets surtout dans l'adagio de la *Sonate en ré mineur* de Saint-Saëns ; par contre, quelle aisance et quelle légèreté dans les notes piquées de l'allegretto, et dans les doubles croches enragées du finale ! Il trilla à merveille le fameux *trille du diable*, et, enfin, après l'inévitable *Aria* de Bach, admirable, oui, mais dont l'abus devient fastidieux, et l'*Abeille* de Schubert, qui eut les honneurs du *bis*, il maltraita fort la *5<sup>e</sup> Danse hongroise* de Brahms, dont il précipita le rythme, sans doute pour prendre congé au plus tôt de son auditoire.

Quant à M. Bimboni, rarement j'entendis un accompagnateur aussi précis ; mais quelle idée singulière de nous jouer ses œuvres ! Deux pièces de Schumann étaient inscrites au programme. Est-ce bien du Schumann qui fut joué ?

Au concert de charité où nous applaudîmes le maître Planté, Pablo Casals et le quatuor Battaille, l'affluence était considérable. Ce fut une belle soirée d'art. Que dire du célèbre pianiste qui ne soit une redite ? Je ne pourrais que célébrer une fois de plus ses admirables qualités ; sa virtuosité qui se rit des traits, sa netteté dans le jeu, sa délicatesse dans le toucher. Je ne saurais trop louer cette interprétation vraiment personnelle. Je ne veux retenir, parmi les pièces nombreuses portées au programme, que l'*Andante spianato et Polonaise de Chopin*, qui provoqua un enthousiasme indescriptible.

Pablo **Casals** était un inconnu pour les Lyonnais. C'est un violoncelliste incomparable. La *Sonate* de Saint-Saëns et celle en *ré* de Mendelssohn mirent en valeur les éminentes qualités de ce grand artiste. Jamais il ne m'avait été donné d'éprouver impression aussi profonde. Ce qui, à mon avis, caractérise son jeu, c'est une sonorité pure, une expression d'un charme prenant et délicat, un fini et un lié étonnants. En outre, il se montra merveilleux interprète de Bach, dans une *Sarabande* jouée avec toute la simplicité et la sobriété qui conviennent à cet auteur. Aussi un succès triomphal fut fait à cet excellent artiste. J'ai goûté à l'entendre des jouissances supérieures.

Le quatuor **Battaille** se faisait entendre lui aussi pour la première fois. Il a reçu un accueil enthousiaste et mérité. Une parfaite homogénéité des voix, un absolu souci des nuances et des demi-teintes, le placent au premier rang. Des diverses pièces inscrites au programme, j'ai surtout aimé le savoureux *Madrigal* de Fauré, et les *Chants de l'Ukraine*, si curieux, si colorés.

Soirée inoubliable. Je me permettrai en terminant une simple petite remarque, non pour les artistes, mais à l'endroit du public, qui interrompait à chaque instant par des applaudissements prématurés les morceaux qu'il croyait toujours terminés ; non point que cela m'étonne, mais c'est une amère constatation de plus que je fais.

A. G.





## COURRIER DE NANCY.

Conservatoire : 5 concerts de l'abonnement.

1<sup>er</sup> CONCERT. — M. Gabriel Fauré n'est-il pas plus proche des tragiques grecs par sa clarté mélodieuse et mélodique que des brumes de M. Maurice Mæterlinck ? La pureté de la ligne, dans sa musique de scène pour *Pelléas et Mélisande*, est telle, que nous l'attribuerions volontiers — à quoi souscrirait, je pense, notre compatriote Maurice Barrès en son savoureux *Voyage de Sparte* — à la touchante Iphigénie ou à la noble et sévère Antigone.

Et c'est alors le faune — celui de Mallarmé, poète du Nord — qui, dans la réaudition du *Prélude à l'Après-midi...*, semble profiter de tout ce que le clair-obscur musical de Debussy apporte de richesses nouvelles à la composition, et plus particulièrement à l'instrumentation : coloris plein de trouvailles délicieusement neuves et chaudes.

L'idéal traditionnel noblement représenté avec le *Concerto en ré mineur* de Hændel, pour deux violons et violoncelle (MM. Heck, René et Fernand Pollain) et par la *Symphonie en la* (n<sup>o</sup> 7) de Beethoven.

*Le Carnaval romain* nous prépare aux joies berliozziennes qui furent vives avec la reprise de :

2<sup>e</sup> CONCERT. — *La Damnation de Faust*. — Concert plastique, si j'ose ainsi écrire, ou plutôt victoire de la couleur au détriment, parfois, de la nuance. C'est ainsi que les chœurs, excellents dans les parties extérieures de l'œuvre et dans le truculent *Pandæmonium*, ne furent peut-être pas — sylphes ou follets — d'un enveloppement assez enjôleur. Mais cela importe peu ; ce qui importe, c'est que l'on ait pu monter, dès le début de la saison, « l'opéra de concert » de Berlioz, alors que les grandes auditions avec masses chorales étaient réservées, d'autres années, aux derniers concerts de l'abonnement. Il est vrai que des collaborateurs tels que MM. Daraux, Plamondon, M<sup>me</sup> Faliero-Dalcroze et, pour Nancy, M. Bolinne, rendent la tâche un peu moins ardue au chef d'orchestre.

3<sup>e</sup> CONCERT. — M. Geloso, annoncé, ne put venir par suite d'un accident arrivé dans sa famille : ce qui nous valut, une fois de plus, l'interlude orchestral de *Rédemption*, tant apprécié en cette ville, de religion franckiste, et l'*Adagio* de Ropartz, coulé sur l'alto par René Pollain.

Et l'on ouït encore la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Comme les musiciens de M. Guy Ropartz ont beaucoup gagné en souplesse, ils en rendirent, avec plus de finesse encore qu'en de précédents concerts, les détails d'orchestration. *Symphonie en ré mineur* de Schumann, si joliment rythmée, et d'une unité d'inspiration qui concourt à la rendre plus claire encore, pour nous Français.

4<sup>e</sup> CONCERT. — *Wallenstein* de d'Indy. — 3<sup>e</sup> *Symphonie* d'Albéric Magnard (reprises). — Jamais l'orchestre ne fut plus en verve, plus coloré, plus chaleureux dans l'entrelacement des thèmes de passion, plus mouvementé que dans le cliquetis et les rumeurs du camp, plus ample, plus mystérieusement religieux que dans l'exposition finale du thème héroïque.

La *Symphonie* de Magnard est, à la fois, savante et simple dans ses exposés thématiques, souple et complexe dans les développements, très modernes, encadrée dans les délimitations classiques. Le hautbois de M. Foucault soupira délicieusement dans la pastorale, comme le cor de M. Pollain à la fin de la deuxième partie de la trilogie de d'Indy, alors que résonne, pour la dernière fois, le thème pathétique de Thécla.



Je signale, pour mémoire seulement, le *Concerto en ut mineur* de Beethoven (M<sup>lle</sup> Geneviève Dehelly, pianiste), que Pugno, l'an dernier, nous révéla d'inoubliable façon (toute exécution du maître n'est-elle pas une révélation ?). M<sup>lle</sup> Dehelly a le toucher fin, sûr et délicat ; son *louré* est ravissant de grâce féminine ; elle doit jouer merveilleusement le Rameau, le Dacquin, le Couperin, voire même le Mozart... Elle n'a ni l'âme ni le poignet beethovéniens. Et l'Erard sur lequel elle se fit entendre n'était, lui-même, rien moins que beethovénien.

5<sup>e</sup> CONCERT. — Lorsque joue Ysaye, l'on se tait et l'on écoute : c'est, je crois, la marque la plus haute d'estime que l'on puisse accorder à un artiste. Ysaye a sa façon particulière de comprendre les musiciens : il a véritablement ri, et, je dirais presque, dansé avec Mozart (*Concerto en sol majeur*) ; il a communiqué au *Poème* de Chausson une âme vibrante, angoissée, douloureuse, très moderne, et, enfin, après les *Murmures de la forêt* (très au point, en ce concert), dans la forêt de murmures intitulée *Symphonie* par M. Vreuls (1<sup>re</sup> audition), il donna perpétuellement l'impression d'un soliste improvisant : et quel soliste ! et quelles improvisations ! tandis que l'orchestre le soutenait, en le laissant, par instants, entrer plus intimement dans sa masse.

Splendide concert, d'ailleurs, que celui-ci, donné au bénéfice de la *Caisse de secours de l'orchestre* (une noble et humanitaire création de M. Guy-Ropartz) : *Prélude* du dernier acte de *Tristan*, avec le cor anglais lointain de M. Foucault et pages symphoniques de la ravissante *Psyché* de Franck...

— A l'instant où je rédige ce courrier, le monde artiste du pays lorrain félicite M. Guy Ropartz, promu chevalier de la Légion d'honneur. La critique avait, depuis longtemps et en tous lieux, célébré les efforts singulièrement heureux de ce vaillant — tant comme compositeur que comme directeur du Conservatoire et organisateur des Concerts symphoniques par abonnement... Les pouvoirs publics sont plus lents à s'émouvoir que les froids Nancéiens eux-mêmes. Ils ont compris enfin, cependant, ce qu'ils devaient à l'art en la personne de M. Guy Ropartz ; grâces leur en soient rendues !

*Musique de chambre.* — A l'ancienne et renommée Société de musique de chambre connue à Nancy sous le nom de *Quatuor Hekking*, M. Gérard Hekking, soliste du *Concertgebouw* et professeur au Conservatoire d'Amsterdam, osa se mesurer, sans faiblir, au grand Bach, dans la difficile *Suite en sol majeur* pour violoncelle seul, dont la pensée très haute ne se révèle qu'à un petit nombre d'exécutants. 1<sup>re</sup> audition d'une *Sonate* pour piano et violoncelle de M. Jean Huré, qui tenait lui-même le Pleyel. Cette œuvre, par instants très séduisante, dont les mouvements principaux sont soudés entre eux par d'insensibles raccords, montre que M. Huré est capable de musique sérieuse et logiquement déduite. Nous goûtions une fois de plus, en ce concert, le charme exquis de la diction de M<sup>me</sup> Gérard Hekking-Cahun.

— MM. Baillou, Fernand Pollain, M<sup>lle</sup> Marguerite Moulins ont donné d'une première œuvre du maître Franck (*Trio en la dièse mineur*), si chaleureuse, si vibrante et vivante — à la Beethoven et, par instants, si peu frankiste, — une interprétation de tout premier ordre. La sonorité, ronde, éclatante sans aigreur, cristalline sans sécheresse, du *Steinway*, convient d'ailleurs admirablement aux élans lyriques de la musique moderne.

— Au Conservatoire, salle des répétitions, très intéressantes séances d'*Histoire de la Sonate*, pour violon et piano, données par M. Heck et M<sup>me</sup> Richert-Collin, professeurs. 1<sup>re</sup> audition de la *Sonate* de d'Indy, œuvre colossale, pleine de périls et de beautés. Chaque audition précédée d'une causerie de :

RENÉ D'AVRIL.



## COURRIER DE NICE.

Société Bach. — M. Sarasate. — La saison italienne.

M. Sarasate et M<sup>me</sup> B.-M. Goldschmidt ont donné deux concerts au théâtre du Casino. Rien de bien neuf dans leurs programmes : beaucoup de Sarasate et de concertos trop connus. Il n'y a guère à retenir qu'une exécution intéressante, quoique trop personnelle, de la *Sonate à Kreutzer*.

Il y avait moins de monde au concert donné le 16 février par M. Bret et la *Société J.-S. Bach* à la salle Rumpelmayer. Et ce dernier cependant avait une bien plus haute valeur artistique. Il est certainement un peu prématuré d'essayer de faire connaître Bach et Hændel aux Niçois, qui ont déjà bien de la peine à se faire à Mozart, Beethoven et Schumann, ou plutôt qui les ignorent autant les uns que les autres ; mais cependant ce public nombreux qui était venu applaudir le grand violoniste espagnol dont le talent est consacré depuis longtemps, aurait fait preuve de plus de goût véritable en venant ensuite écouter la valeureuse phalange que dirige M. Bret. Les œuvres jouées étaient d'ailleurs on ne peut mieux choisies. De Bach : un *Concerto* pour flûte, violon et piano, plein de vie ; une *Suite en si mineur* pour petit orchestre, composée d'une ouverture et de six danses, le tout un peu monotone à cause de la persistance du mineur et de l'âpreté du ton de *si* ; la *Cantate nuptiale* « O jour heureux », lumineuse, joyeuse, entraînante, un bijou que je conseille aux *Scholæ* de ne pas faire entendre trop souvent, de peur de la voir devenir bientôt populaire : gardons pour nous ces trésors si longtemps cachés. « L'œuvre d'art qui ne se contente pas de susciter l'enthousiasme de quelques-uns devient par cela même pour les initiés polluée, banale. » (J.-K. Huysmans.)

M. Motte-Lacroix a montré une virtuosité et un goût remarquables dans la célèbre *Etude en ut mineur* de Chopin, si tourmentée à la main gauche, dans un *Scherzo* de Borodine et *Jeux d'enfants* de Moussorgski, tous deux pleins d'originalité avec des recherches de sonorités et d'effets qui donnent la sensation d'écouter un autre instrument que le piano.

M<sup>lle</sup> Mary Pironnay — dans son costume clair, avec un ruban dans les cheveux, elle semblait descendue d'un tableau de Greuze — a chanté cinq *Vieilles chansons françaises* recueillies par M. Vincent d'Indy. Recueillies ?... et commentées aussi, car, malgré sa discrétion, l'accompagnement ajouté est passablement expressif et même parfois insidieux. Dans l'une, l'interrogation « M'aimeras-tu toujours ? » est soulignée chaque fois d'une quinte augmentée singulièrement dubitative. Dans une autre, lorsque à l'amant qui l'interpelle dans sa tombe répond la fiancée morte : « J'ai de la terre plein la bouche », dit celle-ci, et ce subit et poignant réalisme fait frissonner encore davantage par les quelques accords dissonants qui le soulignent.

La partie de violon solo était tenue par M. Daniel Hermann, et celle de flûte par M. Paul Krauss. Un pareil ensemble et de pareilles séances font honneur à M. Bret. Un tel régal nous est malheureusement trop peu souvent servi à Nice.

\*\*\*

Pendant ce temps, au dehors sévit *la Matchiche*, et aux théâtres municipaux la saison d'opéra italien. Nous avons déjà subi *Lucia de Lamermoor*, avec le texte original, la *Tosca*, la *Bohême*, etc., tantôt en italien, tantôt en français, et, ce qui est mieux, souvent dans les deux langues à la fois ! Le ténor Constantino (pas du tout apprécié à sa valeur — il ne hurle pas —) n'est pas encore accoutumé à notre idiome. Il chante alors tous ses rôles en



italien, pendant que les autres artistes s'expriment en français. Ne criez pas à la chienlit : Nice est le pays du carnaval.

Grâce à la venue de M. Delmas pour créer *William Rattcliff* (déjà disparu de l'affiche ; *Siberia*, mal joué, en est à la *quinzième* !), nous avons eu d'assez bonnes représentations de la *Walkyrie*. M<sup>me</sup> Pacary s'est révélée une excellente Brunehilde. M. Imbart de la Tour, Siegmund, a eu de très beaux moments, et M<sup>lle</sup> Mazarin a été une Sieglinde assez émue. Malheureusement les huit Walkyries chantaient si faux au dernier acte que M. Delmas, en les entendant, finissait presque par faire comme elles. Quant à l'orchestre, surmené, obligé d'aborder tous les jours une œuvre nouvelle, n'ayant qu'un nombre insuffisant de répétitions, il a fait ce qu'il a pu. La plupart des mouvements pris par le chef d'orchestre étaient trop rapides. Les violons s'entendaient à peine, et leurs traits difficiles n'étaient que des à peu près d'à peu près. On aurait vainement cherché devant le proscenium les six harpes et les couples de *tuben* prévus par Wagner. Ceux-ci, au 2<sup>e</sup> acte, au moment où Brunehilde apparaît à Siegmund, jouaient, les uns à deux temps, et les autres à quatre ! L'effet était... pittoresque. Cela suffit pour gâter une soirée, comme un caillou rencontré dans un plat vous empêche d'achever votre assiette. Tout cela joint à des décors banaux, à des clairs de lune aveuglants, des toiles se rejoignant mal, laissant ainsi un espace vide entre deux parties d'un mont, enfin à un je ne sais quoi de provincial, des escaliers mal dissimulés dans les rochers, des feux de bengale enfantins, font moins regretter que l'on n'ait pas monté le *Crépuscule des Dieux*.

Un mot encore : la *Walkyrie* a été jouée quatre fois devant une salle comble. Il y a donc un public pour ce genre de musique. Le tout est de savoir et de *vouloir* l'attirer.

EDOUARD PERRIN.



## COURRIER DE LONDRES.

Deux « biggest show on earth ».

L'hiver, à Londres, fleurissent les pantomimes. Qu'on ne s'y trompe pas : une pantomime anglaise n'est point muette ; elle résonne d'éclats de rire, de plaisanteries, d'allusions très actuelles, de chansons *up to date* reprises en chœur et suivies de danses ; ces sortes de pièces à grand spectacle ne s'apparentent nullement à de brefs actes parisiens, tels que celui, grec, où, sur de la musique de Jean Nougès, Colette Willy mime et danse, Faune chèvre-et-garçon.

A Drury Lane triomphe la pantomime dans toute sa splendeur et sa puérilité. *Cinderella* s'y métamorphose suivant des rites immuables, en des décors parfaitement féeriques, j'entends « de contes de fées » qui semblent sortir des *Fairy tales* illustrés par Walter Crane. Il faut aimer cette naïveté délicate que complètent, sans la détériorer, toutes les ressources de la machinerie et de l'électricité modernes. Ah ! la mise en scène et les costumes de *Cinderella*, tout ce qu'ils évoquent de souvenirs d'enfance attendris ! O enluminures criardes et magnifiques ! Citrouille qui se transforme en carrosse et lézards en laquais, j'admire de vous voir ainsi réalisés devant mes yeux de vingt-huit ans. Je suis transporté d'une joie enfantine et immense, certainement je rêverai cette nuit du beau bal



princier et de la pantoufle de cristal. Je rajeunis à chaque tableau et, au prochain entr'acte, je vais dépenser au moins *four pence* à m'acheter des bonbons acidulés. Voici les finales apothéoses ; je reste pétrifié dans mon fauteuil, les yeux écarquillés, et le tonnerre (1) de Dieu tombant à mon côté ne me ferait pas tourner la tête. Les mots me manquent, positivement : « Oh ! mon vieux, c' que c'est chic ! » me paraît la seule formule appréciative, définitivement. Je m'y tiens.

... Fragson ténorise dans *Cinderella* avec son talent connu et des allures franco-anglaises *Whispers of Love*, *Mal de mer* et autres couplets adroits perpétrés, ainsi qu'une scène d'entente cordiale, très amusante, par Percival, le meilleur des... *Referees* ; Harry Randall, Walter Passmore et Arthur Williams se montrent d'une bouffonnerie aiguë, charmante, de même qu'un chat qui s'avère bien remarquable comédien ! Beaucoup de danseuses et de *chorus girls* entourent agréablement Miss Queenie Leighton et Miss Mary de Sousa, qui chantent simplement de la musique simple, Miss Polly Emery, qui veut bien s'enlaidir, Miss Mabel Robbins, exquise chasseresse.

\*  
\*\*

J'estime qu'on peut, sans exagération, considérer le *Nero* du His Majesty's Theatre comme une pantomime d'hiver. Voici l'empereur, ce comédien affolé d'effets, Agrippine et Poppée, ces reines de féerie, les *chorus girls* de la villa impériale, les cortèges héroïques et bruyants, et Britannicus, ce parfait « principal boy » dont Mr. Esmé Percy a su rendre la grâce éphébique, jambes nues sous la toge prétexte.

Sans crainte aussi, peut-on affirmer que la pièce a pour auteur Mr. Beerbohm Tree plus que Mr. Stephen Phillips, encore qu'on y déclame des vers de ce poète, que *Paolo* jugerait indignes de *Francesca* ; et l'on est trop occupé à découvrir la mise en scène pour prêter l'oreille à des mots. Donc, le prodigieux succès est dû : aux tableaux reconstitués avec tant d'art et de science par l'actor-manager, que ce soit la splendide orgie de Baïæ avec ses esclaves asiatiques et égyptiens portant des paons dressés, d'authentiques vases d'or, des lamproies vivantes dans des globes de cristal azuré, ou les chevaux blancs de l'entrée à Rome, ou l'impressionnant incendie de la Ville Eternelle que Néron excite de ses chants ; au talent et à la conviction de ces excellents artistes qui ont noms Mrs. Tree, Miss Constance Collier, Miss Dorothea Baird, Mr. Basil Gill, Mr. Fisher White, Mr. Robert Farquharson, Mr. Esmé Percy et Mr. Tree lui-même, Néron majestueux, fantasque et cabotin ; à la musique de scène de Mr. Coleridge Taylor, adroite, curieuse et bien sonnante (un entr'acte gracieux et expressif intitulé *Poppæa*, une *Marche triomphale*, la *Danse des esclaves* languide et la triste *Chanson* de Britannicus, particulièrement réussis) ; aux décors, effets de lumière et costumes arrangés par Mr. Percy Macquoid ; aux vers, enfin, qu'on n'entend guère, et à l'action qui n'existe pas de Mr. Stephen Phillips, auteur dramatique.

X.-MARCEL BOULESTIN.

*P. S.* — Encore que le Saint James's hall soit en démolition, le nombre des concerts ne diminue point : d'innombrables solistes attirent dans des salles diverses d'innombrables personnes. Parmi les plus fêtés, M. Léon Delafosse, tout récemment, au Queen's hall obtint un succès flatteur aussi bien comme compositeur que comme virtuose, accompagné par *the London Symphony Orchestra*, sous la direction de Mr. Landon Ronald.

(1) Je sais bien, maintenant, que ce n'est pas le tonnerre qui tombe, mais la foudre.



## COURRIER DE MANCHESTER

On a donné hier soir au Hallé Concert un des meilleurs programmes de la saison. *Dante* de Liszt occupait toute la seconde partie, et l'exécution a été aussi satisfaisante que possible. Comment se fait-il qu'on n'entende pas plus souvent les œuvres symphoniques de Liszt ? Quelle profondeur et quelle science ! Nous avons surtout goûté les admirables passages où les thèmes, tout d'abord introduits par les instruments à vent, sont repris par les violons et les harpes et traités avec une originalité sans artifice et sans prétention. L'élément vocal apporte un délassément inattendu après les tourments de l'enfer et l'angoisse du purgatoire.

Le concert avait commencé par une *Ouverture* de Chérubini jouée avec finesse et une grande précision de détails. — L'*Enchantement du Vendredi Saint*, dans *Parsifal*, fut un véritable enchantement, mais nous fit languir après des cuivres qui eussent rendu plus largement encore ce que Wagner incarné dans Richter a voulu leur faire dire.

Le soliste était M. Wilhelm **Backhaus**, l'enfant chéri de Manchester. Il a commencé par un *Concerto* de Bach pour piano. Sa technique n'est pas agaçante, — le jeu est de velours — cette technique est même si parfaite, qu'elle donne parfois l'illusion que celui qui la possède comprend ce qu'il interprète ; — pourtant sa compréhension de Bach laisse encore à désirer. Il joue trop Bach comme Mozart. C'est joli à entendre, mais non puissant. Un *Impromptu* de Schubert habilement disséqué avec les doigts et le cerveau, mais peu senti, puis un *Scherzo* de Chopin où les coudes, les cheveux (et ils ne manquent pas sur la tête de M. Backhaus, c'est une auréole d'or !) aidèrent à un succès délirant auquel nous ne contribuâmes point.

Nous étions cette semaine dans une délicieuse petite ville du pays de Galles, Bangor. Ce n'est pas un centre musical de professionnels musiciens, comme l'on dit ici, mais plusieurs membres de l'Université y sont passionnés de musique et le prouvent d'une façon fort intelligente. Ils avaient organisé une soirée consacrée aux œuvres d'**Elgar**. Ce compositeur ne nous est en général pas sympathique, mais il serait injuste de ne pas faire mention de ses œuvres vocales. Elles nous ont procuré de charmants instants. *The Snow* par exemple, autrement dit *la Neige*, trio pour deux soprani et contralto avec accompagnement de deux violons et piano, est du plus joli effet et a été délicieusement interprété. Trois autres chants en parties sont également très intéressants et mériteraient fort d'être entendus à Paris.

ELIZABETH D'IRVEL.



## ÉCHOS

**A l'Opéra-Comique.** — M. Jean Périer, le noble et pur artiste à qui nous devons un Pelléas inoubliable, vient de nous être ravi, pour deux mois, par Monte-Carlo. Nous appelons, de tous nos vœux, son retour.

**Au Trocadéro.** — L'acoustique si défectueuse de cette salle va-t-elle enfin être améliorée ? On parle d'une Commission, qui à l'unanimité aurait décidé de donner suite à certaines expériences et de procéder à des essais, avec le concours très dévoué de M. Bourdais, architecte du monument. Voilà un écho de bon augure, dont nous souhaitons la confirmation.



**A Monte-Carlo.** — Nous nous faisons un plaisir de citer les lignes si fermes et si dignes de notre éminent confrère George Vanor (dans la *Presse* du 27 février) sur les mœurs spéciales de ce lieu célèbre que le directeur d'une revue soi-disant musicale qualifiait récemment de « paradis terrestre » :

*Nous ajournons notre compte rendu des œuvres représentées à l'Opéra de Monte-Carlo par la raison que nous n'y avons pas encore assisté.*

*La dignité du critique musical nous semble incompatible avec l'acceptation des avantages offerts par la direction en échange d'un compte rendu.*

*Certaines années, nous avons vu MM. les représentants de la presse musicale parisienne logés, nourris, blanchis, recevant d'une main de l'argent pour jouer et de l'autre un article tout fait qu'ils expédiaient sans le lire à leur journal.*

*Certes, le fait de quitter un Paris boueux et noir d'Apaches pour des terres de lumière et d'azur n'offre rien de désobligeant en soi ; mais il faut accepter de dîner tous les soirs avec quelques confrères prostitués et toaster à un rasta en levant son verre de coco de Sedlitz, et puis signer une gerbe d'éloges que l'on n'aura pas tressée soi-même, risquer à la roulette de l'argent qui ne vous coûte rien, mais perdre les quelques louis plus honnêtes que l'on avait apportés ; il n'y a pas de quoi déshonorer sa signature.*

*Et quel orgueil peut éprouver un compositeur à relire dans les journaux des dithyrambes qui ont été rédigés par le caissier de la roulette ? Quelle vanité y goûteront des artistes au courant de tous ces truquages ? Et le public, croyez-vous qu'il ne voie pas l'accompagnement d'or monétaire à la mélodie de la louange lyrique ? Croyez-vous qu'il n'évalue pas le tarif des éloges et le prix à forfait de tous ces boniments ?*

*Qu'une maison de jeu commandite des journaux ou achète leur silence, c'est affaire au brelandier, cela ne concerne pas le critique musical. Mais ce qui intéresse toutes les personnes s'occupant de musique, c'est que la Coupe du roi de Thulé ne cède pas à la croupe du roi de Monaco, et c'est que le rateau obscène ne touche pas les cordes divines de la Lyre.*

**L'Annuaire des Artistes** (20<sup>e</sup> année) est une publication d'un puissant intérêt pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre et à la musique, car il donne le répertoire de chaque théâtre, toutes les premières représentations avec la distribution des rôles, les noms de tous ceux qui composent l'administration théâtrale, les noms de tous les artistes lyriques et dramatiques.

**L'Annuaire des Artistes** (20<sup>e</sup> année) est, en outre, d'une utilité de premier ordre pour tous les *commerçants* dont l'industrie se rattache au théâtre et à la musique, car il donne la liste des abonnés de l'Opéra, de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique ; la liste et les adresses des compositeurs, chefs d'orchestre, organistes, maîtres de chapelle, professeurs de chant, d'instruments, par genre de professorat, auteurs, artistes lyriques et dramatiques, des chefs de musiques militaires et civiles, des amateurs artistes, des sociétés chorales, harmonies, fanfares, etc., etc., et cela, non seulement de Paris, mais de la province et de l'étranger.

**L'Annuaire des Artistes** (20<sup>e</sup> année) est, de plus, illustré et renferme plus de cinq cents portraits de notabilités artistiques, avec leurs biographies écrites dans une note très parisienne.

**L'Annuaire des Artistes** (20<sup>e</sup> année) contient enfin des renseignements généraux sur le ministère des Beaux-Arts, sur l'Institut, sur le Conservatoire de musique et ses succursales en province, sur les écoles de musique, etc., etc.

Il n'a pas fallu moins de vingt ans à M. E. Risacher, directeur-fonda-



teur, pour établir ce travail formidable, et la collection de ces dix-neuf années constitue positivement le *livre d'or* du théâtre et de la musique.

L'*Annuaire des Artistes* (20<sup>e</sup> année) est un superbe volume de 1.500 pages richement relié, format grand in-8<sup>o</sup>, dont la place est marquée dans la bibliothèque de ceux qui s'intéressent à la musique et au théâtre.

Envoi franco contre mandat-poste de 7 francs, adressé à M. Emile Risa-cher, 167, rue Montmartre, Paris.

**Ecole des Hautes Études Sociales.** — M. Louis Laloy, directeur du *Mer-  
cure musical*, fera, le 19 et le 26 mars, à 4 heures, deux conférences sur *l'Exotisme dans la musique moderne*. Le 29 mars, à 9 h., concert de mu-  
sique moderne.

**Concerts Barrau.** — M. Wilhelm Backhaus, lauréat du concours Rubins-  
tein de 1905, donnera deux concerts, hors série, le 19 mars à 9 h. et le  
21 mars à 4 h.

**Autriche-Hongrie.** — On nous annonce d'Autriche-Hongrie l'arrivée pro-  
chaine à Paris, où il ne donnera que quelques concerts, du maître violon-  
niste Kneisel, que toute la grande presse de Pologne, où il est actuellement  
acclamé et fêté, donne comme seul rival possible à Kubelik. Ces grands  
éloges, qui, nous assure-t-on, ne sont pas immérités, seront un attrait de  
plus pour son récital auquel les dilettanti ne manqueront pas, nous en  
sommes sûr, de se presser en grand nombre.

**La Société J.-S. Bach**, sous la direction de M. Gustave Bret, a donné,  
pendant le mois de février, une série de concerts dans le Midi de la France,  
notamment à Cannes, Nice, Grasse, Valence, etc. Partout où elle s'est fait  
entendre, le public et la presse ont été unanimes à reconnaître la perfec-  
tion de l'orchestre et l'excellence des solistes : M<sup>lle</sup> Mary Pironnay, dont  
la voix si fraîche et si pure fit merveille dans des airs de Bach et dans de  
vieilles chansons françaises, le pianiste Mothe-Lacroix, le violoniste Daniel  
Herrmann, le flûtiste Krauss.

Le concert du vendredi 21 mars aura lieu avec le concours de M<sup>me</sup> Wanda-  
Landowska, qui, pour permettre la comparaison entre les instruments  
anciens et modernes, se fera entendre tour à tour sur le clavecin, le piano-  
forte et le piano. M<sup>lle</sup> Carlotta de Féo, cantatrice, et M. Joseph Bonnet,  
organiste, prendront part à la même séance.

Le samedi 31 mars, la Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gus-  
tave Bret, donnera à Versailles un grand concert avec orchestre.

**M. J. J. Nin** donnera, le 21 mars, à 9 heures, salle Æolian, un concert  
d'œuvres de J.-S. Bach.

Au programme :

*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto* ; — fragments  
des *Suites* ; — *Sarabande* avec 15 variations ; — *Invention* en fa majeur ;  
— *Sinfonia* en fa mineur ; — *Prélude et fugue* en si bémol mineur ; —  
*Fugue* n<sup>o</sup> 1 de l'*Art de la Fugue* ; — *Fantaisie chromatique et fugue*, etc.

**Cours Chevillard-Lamoureux.** — Une fâcheuse série de gripes nous a  
privés de plusieurs intéressants numéros du programme du 24 février  
consacré aux compositeurs français et belges.

Notons les succès de M<sup>lles</sup> Bouquet dans *Hérodiade*, Eriol dans la *Pro-  
cession*, de Franck, Charpentier dans les strophes de *Roméo et Juliette*, de  
Berlioz.



Puis les auteurs accompagnant leurs œuvres furent acclamés, tels le maître Diemer, et Léon Moreau, ainsi que leurs excellentes interprètes M<sup>l</sup>les Emma Grégoire et Elise Mayrargue. La charmante M<sup>m</sup>e Fernand Depas dut bisser l'air de *Manon*, qu'elle détailla de si exquise façon. Deux ravissants chœurs d'Arthur Coquard furent exécutés à la perfection sous la direction sobre et précise de M. Fr. Barrau ; le beau timbre de voix de M<sup>l</sup>le Savard fut très goûté dans le solo.

Le triomphe de cette matinée fut sans contredit pour M<sup>l</sup>le Gabrielle Notich, qui chanta d'une façon remarquable l'air de la Coupe du roi de Thulé de la *Damnation* ; voix fort belle, des mieux posées, musicalité intelligente et interprétation artistique et sobre. L'ovation faite à cette jeune artiste fut des plus méritées.

Des nombreux morceaux chantés par l'éminent professeur M<sup>m</sup>e Chevillard, nous avons surtout goûté une délicieuse mélodie de Marty, *au Matin*, et la spirituelle interprétation de la habanera de *Carmen*. Féliciter M<sup>m</sup>e Chevillard de son beau talent ne serait pour nous qu'une redite ; cette fois, comme toujours, elle nous tint sous le charme de son autorité musicale.

Elle fut accompagnée à la perfection par M<sup>l</sup>le Bussière.

Des scènes d'opéra qui clôtureraient ce programme, une seule put être exécutée : le duo de *Sigurd*, par M<sup>l</sup>le Labarthe (déjà applaudie dans un air des *Béatitudes*) et M. Dulac, ténor à la fort belle voix. M<sup>l</sup>le Labarthe nous semble particulièrement douée pour le théâtre, son talent vocal et ses attitudes très réussies furent fort appréciés, son excellent partenaire partagea son succès ; et la parfaite aisance de ces deux jeunes artistes, qui semblent des habitués des « planches », fait le plus grand honneur à l'intelligent enseignement de leur maître M<sup>m</sup>e Jane Arger.

Bravos aussi pour les dévouées accompagnatrices M<sup>m</sup>es Raff et Bussière, qui se prodiguent en ces séances avec autant de modestie que de talent.

**Le sottisier musical.** — « Salle comble et très brillante assistance hier soir à l'Opéra-Comique. On y remarquait M. Siegfried Wagner, le fils du Maître de la tétralogie, qui donnait le signal des applaudissements. » — *Figaro* du 22 février 1906.

« Pour se hâter et courir plus que ses jambes vers des horizons multiples et changeants, il n'est que son inlassable pensée. » — L. AUGÉ DE LASSUS, *Revue musicale* du 15 février 1906, page 90.

« Mais, pour être couvés plus longtemps, les oiseaux de haut vol et de beau ramage n'en prennent, le jour venu, que mieux leur envolée et leur essor. Il fut des âmes, il en est une surtout et qui demeure voisine et chère à celui-là dont le nom achève ces lignes, pour toujours croire au retour et à la rencontre de Saint-Saëns. » — L. AUGÉ DE LASSUS, *Revue musicale*, 15 février 1906, p. 92.

« M<sup>m</sup>e Wanda Landowska est une survivance du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècles. » — A. M., *Monde musical*, 1<sup>er</sup> mars 1906, p. 51.

« Quand nous aurons relaté ses récentes tournées en Angleterre, en Espagne, en Italie et en Belgique, toutes couronnées du plus vif succès, nous aurons montré l'aurore d'une carrière qui marque une renaissance dans l'art d'interpréter. » — A. M., *Monde musical*, 1<sup>er</sup> mars 1906, p. 51.

« Jamais il ne nous fut donné d'entendre un violoniste plus délicieux, plus parfait que M. Pablo Casals, qui se produisit au dernier des *Nouveaux Concerts*. Son succès fut énorme. » — *Monde musical*, 1<sup>er</sup> mars 1906, p. 64.





## PUBLICATIONS RÉCENTES.

**Les RR. PP. Bénédictins de Solesmes** : *Paléographie musicale*, 68<sup>e</sup> et 69<sup>e</sup> livraison. Paris, A. Picard.

**R. P. Dom Burge** : *Examen des théories rythmiques de Dom Mocquereau*. Paris, Victor Lecoffre.

**Frédéric Hellouin** : *Le Noël musical français*. Paris, Joainin.

**Lorenzo Parodi** : *Le livre des Berceuses*. Milan, Giudici et Strada.

**Camille Saint-Saëns** : *Phaëton*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

**Camille Saint-Saëns** : *Le Rouet d'Omphale*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.



## CALENDRIER DES CONCERTS.

|          |                   |                            |
|----------|-------------------|----------------------------|
| 15 mars. | Salle Erard.      | M. Busoni.                 |
| —        | Salle Pleyel.     | M. de Greef.               |
| —        | Salle Æolian.     | M. Lulek.                  |
| 16 mars. | Salle Æolian.     | Quatuor Parent.            |
| 17 mars. | Salle Erard.      | M. Lazare Lévy.            |
| 19 mars. | Salle Erard.      | M. Busoni.                 |
| —        | Salle Pleyel.     | M. Debroux.                |
| —        | Agriculteurs.     | M. Backhaus.               |
| 20 mars. | Agriculteurs.     | Société philharmonique.    |
| 21 mars. | Agriculteurs 4 h. | M. Backhaus.               |
| —        | Salle Æolian.     | M. J.-J. Nin.              |
| 22 mars. | Salle Æolian.     | M. Lulek.                  |
| 23 mars. | Salle Pleyel.     | M <sup>lle</sup> Labarthe. |
| —        | Salle Æolian.     | Quatuor Parent.            |
| 25 mars. | Agriculteurs.     | Concerts Lefort.           |
| 27 mars. | Agriculteurs.     | Philharmonique.            |
| 28 mars. | Salle Erard.      | M. Busoni.                 |
| 29 mars. | Salle Erard.      | M. Duttonhofer.            |
| —        | Salle Pleyel.     | Société des Compositeurs.  |
| —        | Salle Æolian.     | M. Lulek.                  |
| 30 mars. | Salle Pleyel.     | M <sup>me</sup> Landowska. |
| 31 mars. | Salle Erard.      | M. Magnus.                 |



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.