

Il serait trop long, ici, de décrire toutes les divergences qui existent entre leur *échelle sonore* et les *sons réels*, les *sons justes*, acceptés seuls par l'ouïe musicale.

Cependant, l'on peut rappeler qu'ils considèrent qu'une note est plus basse, altérée d'un *dièse*, que la note suivante altérée d'un *bémol* : autrement dit, qu'un *ut dièse*, par exemple, est plus bas qu'un *ré bémol*.

Leurs calculs sont positifs, assurent-ils.

Or, que penserions-nous si, dans la science optique, on voulait nous imposer comme *Rouge* une couleur absolument *Bleue* ! nous disant gravement : l'œil humain se trompe ; mathématiquement, ceci est du Rouge.

On répondrait bien simplement, que le mot *Rouge* a été inventé pour désigner un phénomène visuel, perceptible pour tous les hommes, normalement organisés ; et que la science de l'optique doit accepter d'abord le phénomène naturel et appeler *Rouge*, elle aussi, le résultat des vibrations, calculées mathématiquement, qui donnent cette couleur, vérifiable pour tous.

De même, en musique, il faut répondre aux acousticiens, que le musicien appelle *do dièse* une note qui semble attirer le *ré* naturel et qui est sensiblement plus haute que le *ré bémol* qui, lui, semble attirer le *do* naturel.

Au reste, il semble que la querelle n'ait pas raison d'être, puisque le système du tempérament admis de tous aujourd'hui, identifie *dièses* et *bémols* : de plus, l'on prétend que le *dièse* ne diffère du *bémol* que d'un *comma* (1), et que cette différence est imperceptible.

Ceci est encore arbitraire — arbitraire comme les calculs assez compliqués, inutilement compliqués, qui y ont amené.

Un virtuose admirable, ou plutôt un grand, un profond musicien, M. Casals, le violoncelliste, a l'habitude de ne pas accepter le système du tempérament : il joue l'*Ut dièse*, par exemple, très près du *Ré naturel* ; et cet *Ut dièse* est, pour lui, plus distant du *Ré bémol* que du *Ré* : le *Ré bémol* plus distant de l'*Ut dièse* que de l'*Ut naturel*.

C'est contraire à toutes les lois enseignées, M. Casals le sait, et toute oreille musicale peut vérifier qu'il a raison en sa classification sonore, et que la musique jouée ainsi est infiniment expressive, juste... C'est l'avis de tous les musiciens qui ont entendu M. Casals, c'est l'avis du public si sensible aux notes fausses.

C'est, à côté de cela, l'opinion d'un mathématicien entêté et incapable d'observer les phénomènes naturels ?

Que l'on note bien que les mathématiques acoustiques se peuvent fort bien modifier et modeler sur la nature des choses.

En effet, aucun son n'est perçu qui ne puisse se calculer et s'exprimer en vibrations... puisqu'un son est forcément produit par un mouvement vibratoire.

Mais les mathématiciens se sont appuyés sur les *harmoniques naturels* (2) et en ont tiré tout leur système musical, fraction par fraction.

(1) Neuvième partie du ton. Division ingénieuse... inutile et empirique. Rapport mathématique $\frac{80}{81}$.

(2) Voici cette théorie en raccourci :

Une corde étant animée de mouvement vibratoire, l'espace parcouru par ses vibrations aura la forme d'un fuseau. Le son donné par ces vibrations s'appelle *Fondamental*.

Si, au point central de la corde, on opère un léger contact, la corde ne cessera pas de vibrer dans toute sa longueur, mais la partie renflée du fuseau vibratoire ne pourra plus être le sens des vibrations, le *Ventre*, il s'y formera un nœud de chaque côté duquel se formeront deux fuseaux vibratoires moitié moins longs, producteurs d'un son plus aigu à son octave. — Si, de la même manière, l'on divise les parties vibrantes en trois, quatre,

Si les sons obtenus ainsi sont faux, qu'en faut-il conclure ?

Tout simplement que la formation des *harmoniques naturels* est une curiosité scientifique, mais un moyen incomplet de vérification musicale.

C'est tellement vrai, que les artistes dont l'instrument — cor, trompette, etc. — est basé sur ce phénomène naturel, corrigent, par la pression des lèvres, les intonations fausses.

Certes, il était séduisant de voir là, la base et l'explication de tout l'art sonore ; en effet, les coïncidences entre cette formation naturelle des sons et nos avidités auditives, sont nombreuses et fécondes en enseignements.

La série des *harmoniques naturels* semble un schéma, — schéma grossier, incomplet, inexact — que la nature nous a donné de l'ensemble de nos sensations auditives, schéma obtenu par la décomposition du son.

Mais rien ne prouve que le fait d'avoir cherché et trouvé les sons adjacents d'une note fondamentale, nous donne la succession de rapports *exacts*.

Si notre oreille ne les accepte pas, ils sont faux.

Ces lignes prévoient de grands changements dans la science acoustique. En effet, de nos jours les sciences tendent à considérer, de plus en plus, les phénomènes humains. Sont-elles autre chose, en effet, que l'analyse de nos sensations et de leurs conséquences ?

Il ne faudrait pas en conclure que les travaux qui furent faits jusqu'à ce jour, dans l'étude des sons, sont dénués de sens.

La série des *harmoniques* — sons partiels ou concomitants — contenus dans un son fondamental qui en absorbe et en fait disparaître la sonorité, est d'un enseignement utile.

Son ensemble offre l'exemple curieux — au moins jusqu'au son 16 — d'un immense accord de neuvième dominante — augmentée d'intervalle non reconnu officiellement ; dans la liste des accords, on y trouve un groupement excellent des intervalles ; on y trouve les notes de la gamme, les accords les plus variés... : c'est comme un vocabulaire sonore, une sorte de table de Pythagore offerte au musicien.

Mais, encore une fois, rien ne prouve qu'on doit voir là un critérium à l'art des sons.

Baser le système musical sur ce phénomène naturel, est commettre une erreur grossière, accepter un principe purement empirique : ne rirait-on pas du peintre qui croirait faire œuvre de savant en n'employant dans ses œuvres que les couleurs du prisme ? ou qui peindrait uniquement d'après des principes tirés des lois optiques ?

De même un musicien commet une lourde erreur dogmatique, lorsqu'il croit que les connaissances mathématiques des sons sont plus *exactes* que les perceptions auditives.

En ces dernières seulement réside l'exactitude. On dit aussi « l'impression auditive est relative, les connaissances mathématiques sont absolues... »

Nullement... Il y a, d'un côté, relation entre un phénomène et la vue (mouvement, vibration) ; de l'autre, relation, également, entre un phénomène et l'ouïe (sonorité).

Or la musique est faite un peu plus pour les oreilles que pour les yeux, semble-t-il !...

JEAN HURÉ

cinq, etc., l'on entendra successivement la quinte, l'octave à nouveau, la tierce, etc. — selon l'ordre bien connu.

Comme l'on voit, il est assez naïf d'assurer à l'avance que les sons produits ainsi, sont justes, même s'ils choquent notre oreille.

DOGMES MUSICAUX

IL Y A OREILLE ET OREILLE (1)

On l'a souvent constaté, on le constate chaque jour, les goûts sont différents ; un proverbe l'affirme : « Tous les goûts sont dans la nature ».

Si nous examinons les sensations auditives d'individus bien doués, nous remarquons que les uns trouvent désagréable tout ce qui n'est pas monodie, que d'autres considèrent l'accord parfait mineur comme une dissonance, que ceux-ci acceptent mal les accords de septième mineure ou de quinte augmentée, que ceux-là enfin, ressentent de la joie à l'audition des harmonies les plus complexes.

Considérons les autres sens ; nous voyons les mêmes divergences dans les avidités et les préférences.

A certains, les œuvres picturales de claire tonalité sont antipathiques, d'autres détestent les tableaux sombres ; d'autres préfèrent les formes sveltes aux formes massives.

Tels parfums, tels mets, ont un grand charme pour des individus, qui sont détestés par d'autres.

Ces mêmes constatations s'appliquent aux sensations intérieures...

L'intelligence, les facultés émotives, l'âme, si l'on veut, miroirs intérieurs des phénomènes sensoriels, sont également soumises à des divergences semblables.

Des individus différents semblent plus ou moins sensibles à des émotions diverses.

Tel savoure avec plaisir Boileau, Malherbe ou Racine ; tel autre aimera Ronsard, Molière, Rousseau...

Tel prendra goût aux sciences, tel autre à la poésie ou à la philosophie.

On a conclu de ces constatations « qu'il faut discuter des goûts ni des couleurs ».

Cependant des faits plus généraux s'opposent à cette théorie.

Le miel semble doux et sucré à tous ceux qui sont normalement organisés : tous ne l'aiment pas, pour tous il est doux et sucré.

Le poivre et les piments sont pour tous piquants : tous le constatent lorsque leur goût n'est pas atrophié, beaucoup détestent ces mets, d'autres y sont indifférents d'autres les goûtent infiniment.

La flamme brûle et une pointe acérée pique douloureusement tout individu non affligé de paralysie ou de quelque affection nerveuse.

Devant une rose rouge tout être, non atteint de daltonisme, s'écrie : « voilà une rose rouge », et de même pour toutes les couleurs, chacun se réservant de préférer le rose à la jaune, si tel est son goût.

C'est donc parce que tous les êtres s'entendent et se rencontrent « sur les couleurs », les sensations, et non parce que « les goûts et les couleurs » diffèrent selon le tempérament de chacun, qu'il n'en faut pas discuter.

Nos avidités sont diverses, nos sens se ressemblent.

Nos opinions sur les choses ressenties se ressemblent parfois en divergence, mais à propos de nuances imperceptibles, de détails minimes ; souvent nous-mêmes nous hésitons à les définir et l'impropriété des termes que nous

(1) Ce chapitre était nécessaire ici, car ce précepte est l'argument que l'on oppose toujours à l'éducation naturelle de l'ouïe musicale.

employons cause des malentendus et des discussions.

Si nous prenons dix musiciens, bien doués et initiés à tous les styles de toutes les époques, nous pouvons constater que tous reconnaîtront la quinte lorsqu'on leur jouera une quinte, l'antimusalité lorsqu'on leur fera entendre simultanément toutes les notes de l'échelle chromatique, etc.

Si certains, doués d'une oreille juste, trouvent désagréable la polyphonie, ou l'accord parfait mineur ou autres combinaisons acceptables pour nous, cela tient à leur degré d'éducation.

Il y a une éducation des sens, il y a une éducation de l'oreille (1).

★

C'est surtout par le degré d'éducation que nos goûts varient.

Disons quelques unes des innombrables observations faites à ce sujet dans les cantons sensoriels (2) les plus différents.

Un gourmand raffiné me raconta un jour qu'il avait mis longtemps pour s'habituer à la saveur du safran. « Maintenant, ajoutait-il, j'en comprends l'excellence et j'y trouve des joies gastronomiques que j'ignorais » (3).

Une fillette éprouvait une sorte de frayeur nerveuse au toucher d'une fourrure épaisse; on combattit cette sensation bizarre et, maintenant, elle éprouve grand plaisir à caresser un épais manchon ou son chat angora.

Faut-il conclure de ces exemples — il en est des milliers de semblables — que nos sens s'habituent à toute chose ?

Pas tout à fait ; il se résignent à une sorte d'indifférence morne.

Qui donc est arrivé, après tantôt 20 ans de contemplation, à trouver belle la Tour Eiffel ?

Personne — et malgré l'admiration que l'on doit à cette œuvre, prodigieuse quant à la

technique (1). Au contraire quelques années ont suffi aux plus réfractaires — lorsqu'ils n'étaient pas esclaves des écoles, des dogmes, des partis pris, pour reconnaître le génie de Puvis de Chavannes ou de M. Monet.

Il en fut de même pour Beethoven ou Wagner, admirés de tous aujourd'hui ; certains incompris des mêmes époques (2) et dont on ne sait même plus les noms, produisirent des œuvres à jamais insupportables et dont on rit, lorsqu'on les relit.

Prétendrait-on faire savourer, à quelqu'un, avec le temps, l'odeur et le goût l'ammoniaque ou la brûlure du vitriol ?

Nos sens ne se peuvent convertir au plaisir de sensations contraires à leur nature même.

★

Ici l'on fera une objection facile.

« Il est donc faux, dira-t-on, d'affirmer, comme on l'a fait souvent ici, que certains individus, parfaitement doués en naissant, ont été déformés par des éducations maladroites ».

Ils ne furent pas déformés immédiatement, on l'a dit ici même.

On les a presque habitués, on les a résignés à la laideur sonore, en leur faisant oublier leurs avidités sensorielles ; en les éduquant à les supprimer en eux par la volonté ; en leur affirmant que la musique — en vue de conventions graphiques ou d'émotions littéraires — a parfaitement le droit d'être désagréable à l'oreille ; en leur présentant tout bonheur des sens comme sensation vile, qu'il faut fuir, et qui est indigne de la pureté de l'Art.

Ces êtres apparemment déformés, en réalité égarés, retrouvent facilement leur nature primitive.

Au reste ils sont rares, et ceux qui acceptent les préceptes susdits, sont généralement fort mal doués ou pas doués du tout : en quoi le mauvais résultat de telles éducations semble assez limité.

Mais, de même qu'il y a des degrés dans la perfection et l'intensité des dons naturels, de même il y a des degrés dans les préférences artificielles, imposées à l'oreille par la volonté des éducateurs.

Parfois ils n'annihilent pas le sens musical, ils l'étroissent et l'appauvrissent.

On le peut constater dans certaines transcriptions — ou arrangements — de mélodies populaires.

Un jour, je me promenais en Bretagne avec un musicien professionnel.

Une vieille femme chantait, avec une grande justesse, une mélodie qui avait, pour finale (3), *sol*.

Mais ce *sol* était toujours précédé d'un *fa naturel*. Avec un *fa*, on eut été nettement en *sol majeur*.

Je notai la mélodie comme la vieille la chantait : elle avait ainsi un délicieux caractère d'imprécision...

Mon ami dit : « Elle chante faux, elle se trompe : quelle basse mettrait-on à cette mélodie sans ton ? la vieille chante faux ».

(1) Technique du reste absolument admirable et d'un intérêt incomparablement supérieur à celui qu'on voudrait attacher aux techniques musicales — si faciles et si peu intéressantes — techniques d'écriture, techniques d'exécutions, toutes choses méprisables si elles ne sont des moyens.

(2) Et d'autres époques aussi. Dans les écoles primitives des contrapuntistes, on composa des échafaudages de sons de laideur invraisemblable, jeux de patience inutiles et relativement faciles, qu'on prétendit parfois appeler science musicale.

On ne put jamais, en plusieurs siècles, s'habituer à l'audition cruelle de ces œuvres.

(3) Un chapitre précédent explique, en résumé, tous ces détails de modes et de tonalités.

La vieille chantait juste — ses intonations étaient sûres et le *fa naturel* se reproduisait à chacun des couplets nombreux — mais mon ami était élève d'un dogmatique.

Lui aussi avait l'oreille juste, mais on l'avait habitué à n'admettre que la septième sensible, *subsemitonium modi*.

Qu'on me laisse dire la fin de l'histoire ; elle est instructive.

De retour au logis, je jouai plusieurs fois au piano, avec et sans harmonie, la mélodie en *sol sans fa* ; mon ami la trouva belle et me demanda d'autres monodies du plain-chant, dans le même mode (7°) ; alors il m'assura : « C'est beau, mais comment l'oser dire ? ces modes sont prohibés, abolis, aujourd'hui ! » (1) aucun *Traité* ne les admet.

— Qu'importe, si vous avez plaisir à les entendre ? devait-on répondre.

Dans presque tous les recueils de vieilles mélodies, on trouve des « corrections » comme celle qui vient d'être racontée.

En ne se fiant qu'à l'apparence superficielle des faits, on peut croire qu'il y a « oreille et oreille », puisque les correcteurs croient, de bonne foi, que les paysans chantent faux, là où ils font entendre des tournures mélodiques qui leur sont agréables.

Mais, si l'on approfondit un tant soit peu les choses, l'on s'aperçoit que le correcteur n'écoute plus ses propres sensations : il obéit à des préceptes ; que le paysan peut fort bien apprécier et chanter des monodies écrites selon les habitudes chères au correcteur ; qu'on peut former son oreille à l'audition de combinaisons de plus en plus complexes ; que le correcteur lui-même — je l'ai supposé bien doué — revient vite aux sensations naturelles, pour peu qu'il soit averti de son égarement (2).

★

Cet argument « il y a oreille et oreille », que l'on a objecté au système d'éducation proposé ici, semble donc peu soutenable.

Que voudrait-on substituer dans l'enseignement, à l'éducation de l'oreille ? Celle de l'intelligence ?

Mais il y a « intelligence et intelligence », aussi apparemment qu'il y a « oreille et oreille » !

Voudrait-on créer des lois empiriques, des criteriums nouveaux, ou restaurer les anciens ? Comment reconnaître, alors, ceux que l'on doit vénérer ?

Quel moyen de vérification aurions-nous pour cet examen ?

Toute cette argumentation tombe de soi et est absolument démentie par la nature des choses musicales.

Dira-t-on que ce système, ingénument sensoriel, fait « peu d'effet » en son exposé ?

Certes oui : il a la simplicité blessante de la vérité.

Dira-t-on qu'il convient d'être scientifique en tout, même en art ?

Il apparaît nettement que l'éducation naturelle met dans l'enseignement musical la part de science vraie et incontestable qui peut y trouver place.

En effet, le verbiage habituel aux musico-graphes pédants, ressemble à la science musi-

(1) On a vu précédemment la réfutation de ce dogme.

(2) A plusieurs reprises il a été dit ce qu'est une oreille de musicien, et l'on a mis chacun en garde contre le préjugé qui veut que celui-là seul soit doué musicalement, qui peut déterminer les sons absolus, dire que telle note est un *ut*, un *mi* ou un *sol*.

La musique n'est pas une question de sons absolus, mais de sensations des rapports de sons, rapports horizontaux, diagonaux, verticaux.

cale comme l'alchimie à la chimie, comme l'astrologie à l'astronomie, comme la sorcellerie et la magie, à l'hypnologie : il est bien plus contraire aux vraies connaissances musicales que le jargon de Port-Royal (1), ne le fut à la logique naturelle.

Les écrivains prolixes, qui, de nos jours, appauvrissent de pédantisme, sans l'enrichir de vérité, un enseignement déjà agonisant dans l'ignorance, ne sont pas des savants ; ils sont des bavards, perroquets doués de la redoutable faculté d'écrire, sans savoir se borner, de longs vocabulaires, apprissans compréhension.

La science n'est pas cela.

Ne semble-t-elle pas, simplement, la constatation et l'analyse de nos sensations extérieures ; autrement dit, des phénomènes, et des rapports qui les unissent entre eux : le groupement des lois naturelles, de leurs causes, de leurs effets.

Dire que la musique est d'abord l'art des sons, que ces sons sont perçus par l'oreille ; que certains hommes, fort nombreux, groupés sous le nom de musiciens, demandent à ne pas souffrir dans leurs sensations auditives ; que leurs avidités sensorielles sont les mêmes, en leur ensemble ; qu'il est intéressant pour l'enseignement de rechercher à quelles lois elles obéissent et d'indiquer comment composer et écrire de manière à les satisfaire... Voilà justement ce qui est expérimentation, méthode scientifique, simplement et largement humaine.

JEAN HURÉ.

(1) Certes oui, car la Logique du Port-Royal péchait surtout par l'abus des expressions bizarres, compliquées et inutiles, par la minutie et l'imprécision de détails trop nombreux ; mais la scolastique musicale des pédants pêche par l'ignorance absolue des réalités musicales, de tous ces phénomènes sensoriels, faciles à constater, de la nature même du musicien. Cependant, la Logique de Port-Royal fut abandonnée, et avec raison.



Concerts Lamoureux

« La Forêt », de Glazounow

7 Octobre. — Bien avant les frimas, alors que l'automne resplendit sur les villes et au fond des campagnes, M. Chevillard bat le rappel, voulant, avant son départ pour l'Allemagne, pendre la crémaillère de ses concerts au Théâtre Sarah-Bernhardt.

Le menu du repas auquel il nous convia pour la circonstance, était des plus bizarrement composé, non pas que les mets ne fussent amplement suffisants pour contenter notre maigre appétit, mais parce qu'ils furent présentés dans un ordre disparate.

Nous préparer aux délicatesses veloutées et au joyeux calme de la Symphonie en sol mineur de Mozart, par la tonnante et cuivrée Ouverture de Tannhäuser devait faire paraître maigrelet le charmant maître de Salzbourg. Nous précipiter ensuite dans les rutilantes sonorités de l'école russe ; puis, faire précéder la majestueuse et dramatique ordonnance de Beethoven par les bassons goguenards et les flots d'eau de l'Apprenti sorcier de Dukas, constitue une série de sauts si brusques, que l'esprit le plus souple ne put les franchir sans bondir. Sans vouloir rigoureusement imposer l'ordre chronologique, on souhaiterait des

transitions moins vives et un enchaînement plus habile entre les œuvres.

Que l'on se figure une salle de musée de peinture où l'on serait appelé à défilé successivement devant un Delacroix, un Watteau, un Gustave Moreau, un Fantin-Latour, un Rochegrosse, un Veber, pour terminer par un Michel-Ange.

Quel désordre ! ne manquerait-on pas de s'écrier, et comme tout cela est mal rangé !

L'exécution de chaque œuvre fut cependant si parfaite de netteté et de précision, que l'on put goûter les œuvres à leur juste valeur. Celle qui provoqua le plus vivement notre attention fut la Forêt, de Glazounow, dont M. Chevillard donnait la première audition en France.

Cette fantaisie pour orchestre pourrait servir de musique de scène à une action féerique où l'on verrait les sombres habitants de la forêt s'assembler pour leur fête nocturne. Une danse sauvage, le chant suave des Roussalki, l'arrivée d'un géant, l'irruption d'une chevauchée, l'intervention du roi de la forêt sont les principaux épisodes de cette orgie musicale qui s'apaise au lever du jour pour faire place au chant du berger et au gazouillement des oiseaux.

L'auteur a suivi si fidèlement le texte de son poème, qu'on ne le perd pas de vue à aucun moment, et l'on est charmé par les sonorités les plus chatoyantes, et l'emploi des tonalités anciennes qui donnent un cachet si particulier aux œuvres de l'école russe. Les détails de l'œuvre ne cessent d'être très séduisants ; on peut lui reprocher de manquer de grandes lignes et d'avoir des développements un peu longs.

La suite de Pelléas et Mélisande, de Fauré, ne cesse d'être d'une troublante saveur pour l'oreille, et l'Apprenti sorcier, de Dukas, s'impose comme le meilleur poème symphonique que nous ayons eu depuis ceux de M. C. Saint-Saëns. Il obtint le plus gros succès de la journée.

Il eut été intéressant que M. Erlanger réduisit pour la symphonie son 5^e tableau d'Aphrodite, supprimé à l'Opéra-Comique, et que M. Chevillard nous le fît entendre au concert. L'apparition de Chrysis en Vénus, sur la jetée d'Alexandrie, au milieu de la vénération puis de la colère du peuple, était un beau sujet à traiter avec l'orchestre.

Nous avons dû nous contenter du prélude connu du 4^e acte qui dépeint la sombre agitation de Démétrios et l'image qu'il se représente de la beauté féminine. Le violon de M. Séchiari exprima très purement cette ligne séduisante et compléta la bonne impression gardée de ce prélude, l'une des meilleures pages de la partition.

A. MANGEOT.

Boulogne-sur-Mer. — Signalons encore au Casino de Boulogne-sur-Mer, une excellente exécution de la Suite flamande en 4 parties (Carillon, Paysage et Danses, Cathédrale, Kermesse) de Ch. Quél, sous la direction de l'auteur. Le vif coloris de ces petits tableaux a été très apprécié.

La même semaine, le successeur de Guilmant à la Trinité, a donné un concert d'orgue à l'église Saint-Nicolas. Il a fait apprécier son beau talent d'exécutant dans deux concertos de Bach et de Haendel, dans un Noël breton et une Pastorale de sa composition.

Arcachon. — M. Joseph Bonnet, le si remarquable organiste de Saint-Eustache, à Paris, vient de donner à Saint-Elme d'Arcachon, un concert extrêmement brillant. Prélude et fugues en sol mineur et ré majeur, de J. Séb. Bach, pièces de Buxtehude, Chauvet, Guilmant, Franck, Tourne-

mire, variations de concert, de Jos. Bonnet, etc., toutes ces pièces ont trouvé en Jos. Bonnet, un tel interprète, que l'auditoire nombreux et choisi ne savait ce qu'il devait le plus admirer de la science du musicien ou de la dextérité du virtuose.

Mme Mertagne chanta d'une voix superbe, la Procession de Franck et le Sursum de Bach, M. Eug. Borjel, joua selon son habitude, avec un style plein de grandeur et de pureté, le Concerto de Haendel, pour violon, et deux pièces de Seclair et Tartini.

Anvers. — Le concert de clôture de la saison d'été de la Société Royale d'Harmonie, nous offrait le plaisir d'entendre le contrebassiste Nanny, qui s'était déjà produit chez nous, dans le courant de l'hiver dernier.

Le succès de l'excellent artiste a été énorme. Un concerto de Mozart, ainsi que des pièces de Golttermann et Bottesini, lui valurent rappels et bis.

C. M.

Théâtres

Opéra-Comique. — Débuts de Mlle VIX, dans Louise, Rentrée de MARY GARDEN

Engagée à l'Opéra, à sa sortie du Conservatoire, Mlle Vix créa au palais Garnier, Jaria, de Georges Marty.

La voici, maintenant, parmi les pensionnaires de M. Carré, incarnant la si parisienne figure de la Louise, de Charpentier. Grande et mince, son physique convient bien au rôle. Elle l'a joué avec assez de naturel et de vérité, sans grand relief, mais aussi sans maladresse. Sa voix n'a pas toute la flamme voulue pour exprimer la passion et l'irrésistible entraînement de la petite ouvrière, pour les plaisirs de la grande cité. Dans l'air du 4^e acte, qui demande une belle ampleur vocale, sa voix parut n'avoir pas toute l'étoffe voulue, notamment dans le médium. Dans la dramatique scène finale, on put aussi constater quelques faiblesses. L'ensemble néanmoins fut parfaitement honorable.

La rentrée de Mary Garden était impatiemment attendue. La créatrice de Mélisande, de Chérubin, de Fiammette, d'Aphrodite est, depuis longtemps, devenue la favorite des habitués de l'Opéra-Comique. Sa personnalité a marqué les rôles les plus opposés d'un cachet ineffaçable ; ses départs ont toujours causé des regrets ; ses retours sont de trop brefs ravissements.

La grande artiste fut, dans la reprise d'Aphrodite, aussi belle qu'au premier jour. Avec elle, les rudesses et les violences de la musique semblent s'apaiser. Par elle, Vénus prend un corps ; par elle, Chrysis devient une tentation, à force d'art et de beauté.

La représentation, avec tous les artistes de la création, fut de tous points remarquable. Et l'on fêta à côté de Mary Garden, le magnifique Démétrios de M. Beyle, l'orchestre parfait de M. Ruhlmann, les danses évocatrices de Mme Mariquita, et l'éblouissante mise en scène de M. Albert Carré.

A. M.



Vers et Proses à mettre en Musique

Rappelons que nous publions sous ce titre les pièces en vers ou en prose qui nous paraissent aptes à être mises en musique. Elles sont la propriété de leurs auteurs ; il suffit pour traiter avec eux, en cas d'édition, de leur écrire au Monde Musical.

Jour Triste

C'est un jour grisâtre d'automne
Le plus triste de la saison
La lande s'étend monotone
Jusqu'au bord de mon horizon.