

et féminins diplômés; on passe les examens au Conservatoire.

2° Ces établissements délivrent-ils des diplômes sans le contrôle de l'Etat?

C'est seulement le Conservatoire qui peut délivrer des diplômes, à la fin des cours. L'Académie délivre des diplômes, mais pas officiels.

3° Un musicien peut-il prendre le titre de professeur et assurer un cours sans avoir de diplôme?

Légalement non.

4° Quel est le traitement annuel moyen du professeur dans les établissements de l'Etat? Hommes, Femmes:

Hommes et femmes, dans le Conservatoire:

1<sup>re</sup> classe 500:000 reis (2.500 fr.).

2<sup>e</sup> classe 300:000 reis (1.500 fr.).

Auxiliaires 150:000 reis (750 fr.).

Récompense, par jour dans le travail des examens: 2:000 reis (10 fr.).

5° Quel est le traitement dans l'enseignement privé?

C'est selon, mais généralement, mal récompensé.

6° Quel est le traitement moyen du musicien d'orchestre?

Théâtre de S. Carlos  
(Opéra lyrique)

Le traitement suit le règlement de l'Association des musiciens:

Premiers

A 80:000 reis (400 fr.).

B 70:000 reis (350 fr.).

chaque mois

Deuxièmes

A 60:000 reis (300 fr.).

B 52:000 reis (260 fr.).

chaque mois

Troisièmes

45:000 reis (220 fr.) chaque mois.

Dans les théâtres de 2<sup>e</sup> ordre  
(opérette, vaudeville, *Revistas dramo*, etc.).

Premiers

A 1:200 reis (6 fr.).

B 1:400 reis (5 fr. 50).

Deuxièmes

1:000 reis (5 fr.).

Batterie

900 reis (4 fr. 50).

800 reis (4 fr.).

600 reis (3 fr.).

Spectacles de Variétés

Premiers

A 1:200 reis (6 fr.).

B 1:100 reis (5 fr.).

Deuxièmes

A 900 reis (4 fr. 50).

B 800 reis (4 fr.).

Batterie

800 reis (4 fr.).

700 reis (3 fr. 50).

600 reis (3 fr.).

Ces prix sont pour les compagnies portugaises. Pour les étrangères il y a 24 o/o 35 o/o d'augmentation.

Pour les concerts, à peu près:

Premiers

10 francs pour chaque concert.

Deuxièmes

9 francs pour chaque concert.

Batterie

7 francs pour chaque concert.

Chaque épreuve<sup>1</sup>, 4 francs chaque artiste.

7° Quelle est la dépense annuelle d'un musicien? Homme, Femme.

Par le temps qui court, la vie est dure et on peut réellement affirmer que la plupart vivent avec grandes difficultés.

8° Quels sont les moyens pratiques employés par les Associations de votre pays pour venir en aide aux musiciens en cas de maladie, chômage.

9° Y-a-t-il pour eux divers modes d'assurances?

Des caisses: retraites, chômage, loyer?

A ces questions 8 et 9, je réponds qu'il y a une caisse: *Monte Pio Philharmonique*, bien organisée tout à fait séparée de l'Association des Musiciens portugais, elle a eu sa fondation en 1834. Il y a une caisse auxiliaire de l'Association de classe (1) dont les statuts attendent l'affirmation officielle.

10° Quelles sont les causes présumées du chômage. Quels sont les moyens que vous préconisez pour le prévenir ou l'atténuer?

Le musicien portugais ne souffre pas une crise aiguë, car il a toujours à faire dans les théâtres et salons cinémas, et pendant l'été, par groupes de six artistes (piano, trois violons, violoncelle et contre-basse), ils sont engagés dans les casinos de plages et thermes. Il existe à peine un petit inconvénient, la concurrence des musiciens espagnols qui portent préjudice aux musiciens portugais. Pour atténuer ce mal, l'Association des Musiciens a le plein droit de réclamer.

Alfredo PINTO (Sacavem).

Critique Musical

(A Suivre)

M. DAUBRESSE.

## Les Jeunes Musiciens

### n'aiment-ils plus César Franck?

M. Alfred Casella a publié dans l'*Homme Libre* du 11 Août, le très curieux article que voici:

LE CRÉPUSCULE DU FRANCKISME

Il me souvient qu'un soir de l'hiver dernier, un illustre musicien, membre de l'Institut, occupant en France un des postes officiels les plus élevés dans la musique, me dit: « Savez-vous que j'ai fait aujourd'hui une bien troublante constatation: c'est que je n'aime plus le *quintette* de Franck! »

Ce mot m'a fait souvent réfléchir depuis à un phénomène intéressant auquel nous assistons en ce moment: la disparition de plus en plus totale, dans l'école française, des derniers vestiges de l'influence de César Franck, influence autrement considérable, qui, ayant d'abord coexisté avec celle de Richard Wagner, lui survécut ensuite chez certains compositeurs, disciples de Franck, qui continuèrent à témoigner, dans leur style, de la vénération que leur avait inspiré un maître, qui fut, paraît-

il, si profondément et paternellement bon. Dans la génération à laquelle j'appartiens, les élèves de M. d'Indy sont les seuls musiciens parmi lesquels on retrouve encore quelques traces de l'influence en question. Chez tous les autres, elle a disparu au moins aussi complètement que l'influence wagnérienne.

Quelles peuvent être les causes de ce phénomène?

Chacun sait que César Franck, après avoir traîné une vie de labeur ingrat, mourut en 1890, quasiment méconnu, laissant une importante phalange d'élèves, dont Chausson, MM. d'Indy et Duparc furent les plus célèbres représentants. Peu d'années après, une gloire éclatante rayonnait autour du nom et des œuvres du vieil organiste de Sainte-Clotilde, que ceux-là même qui le méprisaient dix ou quinze ans auparavant portaient maintenant aux nues, l'opposant à Wagner, l'égalant à Bach, et lui attribuant entièrement le mérite du prodigieux renouveau musical qui anima la France depuis 1870. Cette grande faveur s'est maintenue jusqu'à présent dans le public français. Voyez encore aujourd'hui la popularité dont jouissent la *Sonate* de violon, ou le *Quintette*, ou le *Prélude, choral et fugue*, ou bien encore la *Symphonie* ou les *Variations symphoniques*. Mais les jeunes musiciens n'ont plus, pour ces œuvres, l'enthousiasme de leurs pères, et pourtant ils aiment *Tristan* autant qu'eux. Moi-même, j'ai été, il y a dix ou douze années, un passionné admirateur de Franck. Et maintenant, à l'audition d'une quelconque de ses œuvres, je ne puis me défendre d'un sentiment de pesanteur, de fatigue, d'ennui même qui devient chaque fois plus intense. Et ce sentiment ne m'est nullement personnel: il est partagé, ainsi que je l'ai déjà dit plus haut, par la grande majorité des jeunes musiciens français et étrangers. Que s'est-il donc passé de nouveau sous le soleil, depuis deux ou trois lustres, pour qu'un semblable revirement se soit produit?

Je crois que, tout d'abord, le temps, qui reste décidément le meilleur des critiques (sans calembour), a mis en juste lumière les qualités et les défauts de Franck. Que Franck ait eu des instants de génie, cela n'est pas contestable. Et, maintes fois, où il a librement laissé chanter son âme mystique et si ingénument croyante, il a pu approcher du sublime. Qu'il ait été un compositeur d'une originalité aussi immédiatement reconnaissable que celle de Mozart ou de Chopin, cela est non moins certain. Mais ses défauts ont été des plus graves, et parmi eux, le plus grave, le plus essentiel, réside, selon moi, dans l'extrême faiblesse de sa rythmique. Une musique souvent belle, parfois magnifique, dont les rythmes sont plats, flasques et veules, tel me paraît aujourd'hui l'art franckiste. Tant il est vrai que, si une page laide et pauvre comme celle qui termine, par exemple, l'*Ouverture* n° 3 de *Léonore* de Beethoven, peut devenir admirable par ses seules vertus rythmiques, par contre, le phénomène inverse peut se produire. Et il se produit trop souvent chez Franck, où nous constatons, maintenant que nous commençons à nous éloigner de lui, le profond, irrépa-

1. Sans doute: chaque répétition.

nable dommage causé à son génie par la mauvaise qualité de ce facteur primordial de la vie musicale: le rythme.

\*\*

Mais un autre fait plus décisif s'est surtout produit en France, depuis quinze ans, qui a achevé de soustraire à l'influence de Franck les forces naissantes du pays: c'est, d'une part, l'apparition de l'étonnante personnalité de Claude Debussy, et, d'autre part, l'enseignement si clairvoyant et fécond en résultats de Gabriel Fauré au Conservatoire. Sous l'impulsion puissante de ces deux musiciens si divers, mais tous deux si profondément français, la jeune école s'est définitivement débarrassée des lourdes hérédités germaniques ou flamandes léguées par Wagner et Franck, et une nouvelle musique est née ou l'on retrouve enfin la claire, fine et joyeuse lumière qui baigne la France et que le vieux Rameau avait su capter dans son art.

Alfred CASELLA.

\*\*

L'intérêt de cet article, on pourrait dire de cette confession, est bien plus dans le jour qu'il projette sur la mentalité actuelle d'un tiers de notre ami Alfred Casella, que dans le groupe de jeunes musiciens, auquel apparait l'ombre qu'il essaye de répandre sur César Franck.

Casella nous avoue qu'après avoir été un admirateur passionné de C. Franck, il ne peut plus le souffrir. Est-ce à dire que la *Quintette*, que la *Sonate*, que la *Symphonie en ré* sont des œuvres moins belles aujourd'hui qu'à l'époque où elles avaient en plus de leur beauté, l'attrait de la nouveauté pour les jeunes musiciens? Je ne le pense pas, et si moi-même je n'éprouve plus à l'audition de ces œuvres une impression aussi vive qu'il y a vingt ans, j'en accuserai beaucoup moins C. Franck que moi-même par suite de l'abus que j'ai fait — ou qu'on m'a fait faire — de sa musique. L'audition du Concerto pour violon de Beethoven, du Concerto en *mi bémol* pour piano et de la Sonate à Kreutzer, constituent pour moi un véritable supplice, mais c'est une simple raison d'abus de consommation, et mon admiration pour Beethoven et pour celles de ses œuvres dont je suis rassasié ne s'en trouve pas diminuée pour cela.

Que l'influence de C. Franck ne subsiste presque plus sur la jeune école, cela ne fait pas de doute et, à ce point de vue, il en est de C. Franck, comme il en fut de Wagner, comme il en sera de Debussy et de tous les novateurs. Dès que surgit en art une grande personnalité, tous ceux qui n'ont pas de personnalité cherchent à l'imiter, et renouvellent la fable de la grenouille et du bœuf. Déjà, ce n'est plus en faisant les yeux ronds à Debussy, que l'on gonfle le vide de son estomac; c'est en contemplant M. Stravinski que l'on rêve de massacrer de nouveaux printemps!

Mais M. Casella tient à nous expliquer

que s'il n'aime pas les artichauts, lui, qui en était autrefois si gourmand, c'est parce qu'il s'est aperçu qu'ils manquaient de quelque chose. Ce quelque chose serait ce qu'en musique on nomme le *rythme*! Le rythme, chez C. Franck est toujours «plat, flasque et veule», et notre excellent confrère et collaborateur citerait volontiers à l'appui de ce dire le thème de la *Symphonie en ré* et du *Chasseur Maudit*. Peut-être, en effet, n'ont-ils pas la «vivacité rythmique» de *Petrouchka* ou du *Feu d'Artifice*!

Le rythme du cheval manque aussi de vivacité aujourd'hui sur nos routes; nos touristes exigent celui beaucoup plus vif des quatre cylindres accouplés de manière à envelopper le paysage dans un tourbillon de poussière.

Comme le rythme du teuf-teuf était grisant, il y a seulement dix ans! Aujourd'hui il est devenu banal, et c'est celui de l'hélice bourdonnant dans les airs qui est à la hauteur de nos vues modernes. Demain, pour nous faire lever la tête, il faudra que nous soyons assurés que l'aviateur vole sur les ailes et les pattes en l'air. Un atterrissage ne vaudra la peine qu'on s'y arrête que s'il est fait dans la position svelte et élégante du génie de de la Bastille, tenant dans une main son hélice et dans l'autre son moteur, démontés, la tête en bas, pendant la descente.

Pour en revenir à C. Franck, que mon ami Casella me permette de lui dire, qu'il y a quinze jours à peine, au cours d'un voyage dans le Midi, j'ai entendu le *Prélude Choral* et *Fugue*, exécuté par Mlle Clara Sansoni, la grande disciple d'Albeniz et de Francis Planté. Cette audition me procura une des plus grandes émotions musicales, ressenties dans ma vie, et je ne pus m'empêcher de penser qu'il n'y avait pas dans les 32 Sonates de Beethoven de page plus émouvante, ni plus sublime que celle que je venais d'entendre.

Evidemment, l'interprète avait été jusqu'au cœur... de l'artichaut, et ne s'était pas contenté de m'en donner les feuilles à sucer.

Un autre lieu de surprise résulte du rapprochement que M. Alfred Casella établit — d'autres l'ont fait avant lui — entre Rameau et la jeune école représentée par MM. Cl. Debussy et Ravel.

Le seul point de commun que je puisse leur reconnaître, est une égale vivacité rythmique, où, plus exactement, une même vivacité de mouvement. Le clavecin ne se prêtant pas aux sons tenus, ni au chant, exigeait une rapide succession de notes. L'école moderne n'ayant ni le loisir de tenir les sons sur le piano, ni celui de dessiner un chant, a elle aussi, entraîné les notes dans un mouvement vertigineux qui doit impressionner le sens auditif.

A part cela, on se demande à quoi la poule du vieux Rameau reconnaîtrait en Debussy et Ravel ses deux poussins.

A. MANGEOT.



THÉÂTRE DE L'OPÉRA. — *Les Joyaux de la Madone*, drame lyrique en 3 actes de M. E. Wolf-Ferrari, adaptation française de M. René Lara. (Max Eschig, éditeur).

M. Wolf-Ferrari aura été connu en France avant ses œuvres. Sa réputation l'avait précédé à Paris. Né en 1876, de père allemand et de mère italienne, il fit ses études à Munich et fut pendant plusieurs années directeur du Conservatoire de Venise. Sa production théâtrale est déjà très abondante, avec *I Quattro Custeghi*, le *Diable Grossier*, *Cendrillon*, *Sulamite*, et un acte, le *Secret de Suzanne*, créé à Vienne et joué sur un grand nombre de scènes. Mais il doit surtout sa célébrité à l'œuvre qui vient d'être représentée, pour la première fois en France, à l'Académie Nationale, après avoir obtenu de retentissants succès à Berlin, Vienne, Munich, Gênes, Venise, Londres, Chicago et Boston. Elle fut, l'hiver dernier, interdite à New-York, comme susceptible de porter atteinte à la pudeur américaine. A Paris, le libéralisme moral, en matière de théâtre, a fait quelques progrès et je n'ai point noté que les spectateurs de la répétition générale aient paru choqués ni même surpris. Je mets néanmoins en fait que si un compositeur français s'avisait de traiter un sujet analogue, avec les mêmes moyens, c'est-à-dire en utilisant les personnages et les milieux parisiens correspondants, il y aurait beaucoup de chance pour qu'il n'obtînt pas le même accueil des directeurs ni du public. Le rôle de barrière est un personnage trop connu ou trop... spécial pour qu'il soit actuellement possible d'en faire le héros d'un drame. Mais un «camorriste» napolitain ou un bandit des Montagnes-Rocheuses susciteront toujours l'intérêt, parce qu'ils participent du document. Le principal intérêt de la pièce de M. Wolf-Ferrari est précisément d'ordre documentaire.

L'auteur s'est inspiré d'un «fait-divers» retentissant. Il en avait parfaitement le droit: c'est même là le conseil que donnait Mérimée aux romanciers et aux dramaturges en quête de sujets. L'héroïne est une enfant trouvée, que la vieille Carmela a jadis adoptée pour remercier la Madone d'avoir guéri son fils Gennaro. Celui-ci devient naturellement amoureux de la jeune fille, mais Maliella, sorte de Carmen italienne, ivre d'indépendance, lui préfère Raphaël, le chef de la Camorra, bellâtre sinistre, aimé de ces dames et jouissant auprès d'elles du prestige irrésistible que confèrent l'audace, le crime, la perversité morale et la puissance de séduction physique. «Pour moi, dépouillant la Madone, dit Maliella à Gennaro, il m'eût apporté ses bijoux.» Gennaro relève le défi, et tandis qu'à travers la grille close, Maliella se promet à Raphaël et échange avec lui