

MONDE MUSICAL

Fondateur: E. MANGEOT, *

Directeur: A. MANGEOT.

Secrétaire de la Rédaction: A. DANDELOT.

ADMINISTRATION ET RÉDACTION:

3, RUE DU 29-JUILLET, PARIS

Collaborateurs du « MONDE MUSICAL »

M. AUGUSTE TOLBEQUE père, ALBERT JACOQUOT, I. PHILIPP, HENRI EYMIEU, CONSTANT PIERRE, ORPHEE, GEORGE ELWALL, G. DE BOISJOSLIN, GUGUES TALAVERNAY, AUGUSTE MERCADIER, A. DANDELOT, A. DE SIVRY, J.-M. DE LIZOS, correspondant de Londres; M^{lle} HENRIETTE CORRADI, correspondant de New-York; J.-B. BILLA, TH. MA-NOTTE.

Prix de l'Abonnement

FRANCE, ALSACE-LORRAINE
ALGÉRIE, CORSE
Par an..... 12 fr. »
LES AUTRES PAYS
Par an..... 14 fr. »

Annonces et Réclames

Les Annonces sont comptées d'après un Tarif raisonné selon leur durée.

Réclames et Faits divers
Annonce anglaise, la ligne .. 1 fr.
Faits divers dans le corps du journal..... 5 fr.

Les abonnements sont reçus à l'Administration du Monde Musical, 3, rue du 29-Juillet.

On peut s'abonner dans tous les Bureaux de Poste de France et de l'Algérie.

Le Monde Musical est en vente au kiosque des Journaux du Conservatoire, faubourg Poissonnière, Paris.

SOMMAIRE :

Cours et Leçons. — Le mouvement musical, par C. Saint-Saëns. — Notre portrait. — La Musique d'orgue et les Organistes, par Alex. Guilmant. — Conservatoire. — Correspondance de Londres. — Correspondance de New-York. — CONCERTS : Salle Erard, M. Louis Diémer. Salle Pleyel, M. et Mme Weingartner. Divers, Concert de bienfaisance. Mlle Victoria Cartier. Le Souvenir Français. Mlle Laroche La Janlaire parisienne. Mlle Firmin. Mme Marie Roze. Soirée mondaine. Mlle Eléonore Blanc. Mlle Marguerite Long. La Chanson d'Art. Mlle Jeanne André. M. Emile Engel. Mlle Louise Aubry. Audition Ambroselli. Angers. Besançon. Sens. Ecosse. Berlin. — Théâtres : La vie de Bohême. — Nouvelles théâtrales. — INDUSTRIE ET COMMERCE : Un mot. — Une nouvelle loi. Exposition universelle de 1900. La Société d'Encouragement. Le commerce extérieur. Le commerce aux Etats-Unis. Une bicyclette à musique. L'exportation des pianos allemands. Mexique. Congo français. Expositions. — Le théâtre lyrique municipal. — SOCIÉTÉS MUSICALES : Association de prévoyance. Le concours de Dieppe. — Nouvelles diverses. — Nécrologie — Bibliographie. — Bibliographie musicale. — Annonces.

AVIS

M. A. Mangeot, directeur du « Monde Musical », reçoit chez lui tous les jours, excepté le dimanche, de 1 heure à 3 heures.

Voir plus loin notre rubrique spéciale

INDUSTRIE

ET

COMMERCE

LE MOUVEMENT MUSICAL

Sous ce titre, M. Camille Saint-Saëns a adressé au Directeur de la *Revue de l'Art* (1) une lettre dont nous avons précédemment donné l'analyse, et que nous sommes heureux de pouvoir aujourd'hui reproduire in-extenso :

Vous me demandez, mon cher ami, une étude sur le mouvement musical contemporain. Rien que cela ! Savez-vous bien ce que vous désirez ? vous en êtes-vous rendu un compte bien exact ? Je le crois, mais alors je me demande à mon tour comment une pareille enquête pourrait trouver place dans votre élégante *Revue*, et où je prendrais moi-même le temps nécessaire pour l'essayer. La musique a pris une telle extension, — artistique et géographique, — une telle importance dans le monde ; elle s'est développée, depuis un demi-siècle, d'une si étonnante façon, qu'une enquête sur un pareil sujet ne pourrait se faire sans de longues études, ni se condenser en quelques pages : un gros volume n'y serait pas de trop. Il conviendrait : en outre qu'elle fut écrite par un historien joignant à la compétence un absolu désintéressement, sachant s'élever au-dessus des querelles d'école et des caprices de la mode, faisant abstraction même de ses préférences personnelles, s'il était nécessaire. Est-ce bien à un compositeur arrivant au terme d'une longue carrière qu'il convient d'assumer une pareille tâche ? Ne serait-il pas soupçonné de regarder inconsciemment le passé au détriment du présent, et dans le cas où il ne le ferait qu'à bon escient, ce soupçon n'aurait-il pas pour effet de lui enlever la confiance du lecteur ?

Je n'ose répondre à ces questions, tant la réponse me paraît peu favorable ; et si je m'avance quand même sur un terrain brûlant, c'est avec l'intention de n'y faire que peu de chemin et de me retirer sous ma tente le plus possible.

Tâchons, d'abord, de voir les choses de haut.

Un grand fait domine le monde musical moderne : l'émancipation de la musique instrumentale, jusque-là vassale de la musique vocale, et tout à coup prenant son essor, révélant un monde nouveau, se posant en rivale de son ancienne dominatrice. Depuis cette révolution dont Beethoven fut le héros, les deux puissances n'ont pas cessé de lutter sans relâche, chacune ayant son domaine, l'opéra et l'oratorio pour celle-ci, le concert symphonique et la musique de chambre pour celle-là. Il y eut d'après dans les troupes, les combattants se mêlèrent peu à peu, si bien qu'en ce moment la confusion est partout ; on se donne bien, à tâtons, quelques horions, mais le public ne paraît plus s'y intéresser ; il court de l'opérette à la symphonie, du drame wagnérien à l'opéra vieux jeu, des chefs d'orchestre allemands aux chanteurs italiens. Cet éclectisme bizarre a pour résultat de délivrer les compositeurs de toute espèce de tutelle ; c'est pour eux la liberté absolue avec ses avantages et ses périls : ceux-ci sont grands.

Car il faut bien le dire, le goût du public, bon ou mauvais, est un guide précieux pour l'artiste, et celui-ci, quand il a du génie — ou simplement du talent — trouve toujours moyen de bien faire en s'y

conformant. C'est une idée tout à fait nouvelle de vouloir que l'artiste ne consulte en tout que sa volonté, n'obéisse qu'à son caprice. Le mal n'est pas grand pour les génies : ils en sont quittes pour exécuter parfois de leurs exécuteurs ou de leurs auditeurs des efforts dépassant ce que la faible nature humaine peut supporter, mais les autres ! ceux qui marcheraient bien à l'aide d'un bras ou d'un bâton, et qui s'aperçoivent avec terreur qu'il leur faut voler, comme s'ils avaient des ailes ! et ils n'avouent pas, ils n'avoueraient jamais, les malheureux, leur déroute situation. Ils s'élancent, ils précèdent par bonds désordonnés et culbutes lamentables ; et ce sont de précieuses forces perdues, trop souvent de jolies natures qui s'égarant, se perdent dans des fondrières d'où elles ne sortiront plus. Figurez-vous Marivaux cherchant à singer Shakespeare il n'eut rien fait de bon, et nous n'aurions pas les *Fausse confidences*.

Dans un empire musical bien ordonné, le théâtre et le concert devraient être deux royaumes parfaitement distincts, de mœurs tranchées comme ils sont d'habitudes diverses, on pourrait presque dire de climats différents. Reine au concert où tout est disposé pour sa gloire la musique n'est au théâtre qu'un des éléments d'un ensemble : elle y est souvent vassale, parfois esclave. Elle se vengeait autrefois de ces humiliations par l'ouverture, intrusion du concert dans le monde du théâtre, l'ouverture ambitieuse, longuement développée, séparée du reste de l'ouvrage comme un arc de triomphe devant la porte d'une ville. L'ouverture ainsi comprise tend à disparaître depuis que la symphonie, se glissant dans le drame du style théâtral, en accapare l'intérêt au détriment des voix et de l'action dramatique. Envahi traitreusement ainsi par le concert, le théâtre se venge à son tour en profitant de son avatar symphonique pour rentrer au concert et en chasser la symphonie proprement dite et l'oratorio. Il n'y a plus ainsi, à proprement parler, ni concert ni théâtre, mais un genre hybride et universel, un compromis ne laissant rien à sa vraie place. Ce n'est pas le progrès qu'il était permis d'espérer quand, il y a quelque cinquante ans, le monde musical est entré en fermentation ; c'est une crise, un chaos d'où sortira très probablement dans l'avenir, un ordre nouveau.

Il serait pourtant bien facile de fermer la porte du concert à la musique du théâtre, maintenant que de nouvelles formes lui sont nées et qu'il n'est plus condamné à tourner dans le cercle éternel de la symphonie, de l'ouverture et du concerto. Berlioz et Liszt, chacun d'une façon différente, ont ouvert des voies nouvelles, et si l'on a trop hésité à les suivre, si l'on s'est attardé à des bagatelles, à des airs de ballet plus ou moins déguisés, — phénomène d'atavisme démontrant l'origine de la musique instrumentale, laquelle fut la danse, comme l'a si justement remarqué Richard Wagner, — de brillantes exceptions, se sont produites, et avec le temps, tout un répertoire s'est formé d'œuvres curieuses, intéressantes destinées à prendre, tôt ou tard la place qui leur est due. L'oratorio profane ou demi-sacré, déjà cultivé par Haendel dans des œuvres telles que la *Fête d'Alexandre*, *Acis et Galatée*, *Allegro e penseroso*, n'a-t-il pas reparu au jour de la façon la plus inattendue, sous le nom un peu bizarre d'*ode-symphonique*, avec Féliçien David, puis plus brillamment encore avec le *Faust*, et le *Roméo* de Berlioz, et ces œuvres n'ont-elles pas été

(1) La *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, 28, rue du Mont-Thabor.

NOTRE PORTRA I

M. Edmond FILIPPUCCI

Edmond Filippucci — né à Smyrne (Asie mineure) le 9 août 1869 — fit ses études de français au Collège de la Propagande à Smyrne et à l'École Belzunce, de Marseille où il travailla le solfège avec M. Jullien, le professeur du Conservatoire de cette ville. Ce n'est qu'en 1891 qu'il obtint de ses parents de pouvoir se consacrer à la composition musicale. Il entra en 1892 à la classe Taudou (harmonie), qu'il suivit avec succès. Il passa ensuite deux ans dans la classe de composition de Massenet et se retira du Conservatoire, ses études achevées. Il travailla en outre avec Samuel Rousseau. Parmi ses œuvres : pour piano, *Nocturne* dédié à son maître Taudou, *Valse rêveuse*, *Chansons d'exil*, *Romances sans paroles*, *Valse Impromptu*, 3^e *Nocturne* (Pensée d'Automne), dédié au maître Louis Diémer, *Dix petites pièces enfantines* de caractère.

Mémoires : *Sérénade Printanière*, *Sérénade Levantine*, *C'est l'heure exquise*, *Tous les lilas meurent*, *Simple romance*, *Tes yeux*, *Le Goëland*, *Sérénité* avec violon, dédiée à son maître Massenet, *Rondel galant*.

Musique instrumentale : pour violon, *Sérénade*, *Bolero* dédié à Garcin, *Prière* dédiée à Tempviré (directeur de l'École de musique d'Angoulême), *Marche sacrée*, à son ami Jules Boucherit. — Pour hautbois avec accompagnement de quintette : *Élégie*, *Dévoisement rustique*. Vient d'achever une série de *Chansons brèves* de caractère : *Hymne à l'Amour*, *l'Ironique Sérénade*, *L'Offrande*, *Chanson de Reire*, *Hymne à la mort*, dont les paroles sont du jeune poète Charles Bernard.

Il a produit aussi quelques pièces légères : *Zambra*, *La Hongroise*, valse entendue cet hiver aux bals de l'Opéra, la *Gavotte de l'Aieule*, *Aphrodite*, valse brillante et très dansante qui vient de paraître et qui s'annonce comme un grand succès, etc.

Quelques pièces d'orchestre : *Bucoliques*, dont deux numéros *Les Pâtres*, dédiés à son ami Ganne, et *Légende*, ont été dirigés par ce dernier en 1895 à Royan. Citons encore une *Messe* à trois voix avec septuor, exécutée à la cathédrale de Smyrne en 1891 et un grand ballet en préparation : *Le Festin de Balhazar*.

Cette longue énumération montre que, malgré sa jeunesse, M. E. Filippucci possède déjà un bagage musical très complet. Nous avons entendu une partie des œuvres citées plus haut à l'audition du Figaro du 5 novembre dernier, et nous avons constaté à cette époque la fraîcheur d'inspiration, la sincérité et le charme distingué qu'on rencontre dans toutes ces pages et qui nous font tenir en grande estime le talent du jeune compositeur.

A. M.

La musique d'Orgue et les Organistes

Tandis que l'orgue est un instrument très ancien, — une flûte de Pan avec des soufflets était probablement sa forme primitive, — je ne crois pas que la vraie musique d'orgue soit antérieure à Andréa Gabrieli, italien né en 1510, et à son neveu, Giovanni Gabrieli, qui furent les premiers compositeurs de fugues. Mais l'école de la musique d'orgue foudée sous des auspices aussi favorables en Italie est déjà tombée en décadence. En vérité après Frescobaldi, — le successeur immédiat des Gabrieli, — qui créa la composition de style brillant, fleuri et chantant, et qui dans son temps, était autant un objet de suspicion que l'était Wagner trois siècles plus tard, et à part Padre Martini, il n'y eut point de compositeurs d'orgue Italiens dignes d'être mentionnés jusqu'au jour où nous arrivons. Padre

Martini composa douze sonates remarquables, dans lesquelles se trouve la gavotte populaire, presque universellement connue aujourd'hui, comme morceau de piano.

Un certain nombre d'organistes italiens font en ce moment des efforts pour restaurer l'école italienne d'orgue et lui redonner son ancien éclat. Parmi ceux-ci, les plus influents sont : Filippo Capocci de Rome, qui a composé quatre sonates excellentes, et beaucoup d'autres morceaux pour orgue ; Enrico Bossi, auteur de plusieurs importantes pièces d'orgue, et Signor Tebaldini. Ces musiciens, en essayant de propager le goût d'une meilleure école de composition et d'une plus grande pureté dans l'interprétation eurent non seulement à surmonter l'indifférence générale, mais aussi les difficultés présentées par la défectuosité des instruments sur lesquels ils étaient obligés de jouer ; ces obstacles rendirent leur tâche particulièrement malaisée. Il est véritablement décourageant qu'une grande partie des orgues italiennes ne remplissent pas les conditions nécessaires pour apporter des modifications à la musique d'orgue. Le défaut subsiste pour les organistes italiens qui ont succédé aux premiers maîtres. Ils ne rendirent pas véritablement la pensée de l'auteur.

Au lieu de faire progresser l'école polyphonique, ils n'ont considéré l'orgue que comme un instrument pour accompagner le chant. Le manque général d'intérêt de la musique instrumentale en Italie provient de ce que les organistes négligèrent de relever et de développer l'école des Gabrieli et de Frescobaldi. Dans de telles conditions, la musique d'orgue ne pouvait être appelée à une plus grande perfection, les organistes italiens prenant très peu d'intérêt pour leurs instruments, et les constructeurs d'orgue ne faisant pas de progrès sensibles.

Il en résulte, que dans beaucoup d'orgues italiennes les jeux sont divisés comme dans un harmonium ordinaire, — registres séparés pour le dessus et la basse, — de même que pour les tirer, il faut les deux mains ensemble. Comme de juste, ceci gêne énormément l'artiste. Les pédaliers des orgues italiennes sont aussi très défectueux : les pédales étant trop courtes l'artiste ne peut les atteindre facilement.

Il y a douze ans, je fus prié de jouer à Gènes par M. Remondini, un des promoteurs de la réforme de la construction des orgues et de la musique d'orgue en Italie, quoique pas musicien de profession. J'appris que les organistes pensaient qu'il était impossible d'exécuter les pièces de Bach et de Mendelssohn sur l'orgue, et lorsque je les leur jouai sur un orgue construit d'après les plans de M. Remondini, leur surprise fut grande, et je leur promis de jouer à mon prochain récital, la première fugue de Bach qu'ils me désigneraient. Lorsque j'eus répondu à leur demande, ils furent fort étonnés et m'en demandèrent une autre. Ces fugues, ceci dit pour honorer leur sentiment musical, leur firent une profonde impression, et le jour suivant, chaque organiste de Gènes s'arrangeait pour avoir à son piano, un pédalier adapté, de sorte qu'ils purent pratiquer et étudier sur ce pédalier ces belles œuvres chez eux.

Les pionniers de l'école allemande de composition et de jeu d'orgue furent Samuel Scheidt, Johann Froberger, et Dietrich Buxtehude. Froberger appartenait au XVII^e siècle et fut connu aussi bien en Angleterre qu'en Allemagne. Ici se place une anecdote amusante sur son voyage en Angleterre. Sur le chemin de Londres il fut deux fois volé, et arrivant dans cette cité littéralement saisi le sou, il fut obligé d'accepter la place de souffleur à l'orgue de Westminster. A la célébration du mariage de Charles II, il fut tellement ébloui par la pompe de la cérémonie qu'il oublia de souffler. L'organiste en fut si furieux qu'il leva la main sur Froberger et sortit

suivies de beaucoup d'autres du même genre, auxquelles il n'a manqué pour vivre qu'un peu d'encouragement ! Cet encouragement ne leur a pas été prodigué ; les fragments d'opéras ont attiré à eux le plus clair de la faveur du public. Il convient toutefois de faire une exception pour l'Angleterre, qui, par ses institutions permanentes de festivals réguliers entretient le culte de l'oratorio ancien et moderne et conserve ainsi une forteresse inaccessible à l'anarchie ; mais en dehors de cette forteresse, l'anarchie règne là comme ailleurs.

Nous laisserons de côté avec regret la musique de chambre. Créée pour l'intimité, cette forme exquise de l'art s'est dénaturée et prostituée en s'exhibant au public, en cherchant les succès bruyants pour lesquels elle n'était point faite. En même temps, les amateurs trouvant plus commode de pianoter que de travailler sérieusement un instrument, ont délaissé le violon et la basse pour le sempiternel piano : de ceci et de cela est venue la décadence de cette source de plaisirs délicats, auxquels on préfère maintenant les émotions violentes et les secousses nerveuses, préférence prise à tort pour un progrès. Heureusement, il est permis d'espérer qu'une renaissance se prépare et que, le goût des instruments à cordes se réveillant dans le public, on reviendra au quatuor, base de la musique instrumentale.

L'Occident se gausse volontiers de l'immobilité orientale ; l'Orient pourrait bien lui rendre la pareille et se moquer de son instabilité, de l'impossibilité où il est de conserver quelque temps une forme, un style, de sa manie de chercher le nouveau à tout prix, sans but et sans raison.

L'Opéra avait trouvé à la fin du siècle dernier, une forme charmante, illustrée par Mozart, qui se prêtait à tout, et qu'il eût été sage de conserver le plus longtemps possible. Elle comprenait : le *Récitatif secco*, plutôt parlé que chanté, destiné à « déblayer » les situations, accompagné par le clavecin ou le piano soutenu d'un violoncelle et d'une contrebasse, ou seulement par ces deux instruments à cordes, le violoncelle remplissant l'harmonie par des accords arpégés ; le *Récitatif obligé*, accompagné par l'orchestre, entremêlé de ritournelles ; les airs, duos, trios, etc. ; de grands ensembles et de grands finales dans lesquels le compositeur se donnait libre carrière.

Mozart a montré comment il était possible, même dans les airs, duos et autres morceaux, de se modeler exactement sur la situation et d'échapper à la monotonie des coupes régulières. Maintenant, comme on sait, la mode exige que des actes entiers soient coulés en bronze, d'un seul jet, sans airs ni récitatifs, sans « morceaux » d'aucune sorte ; le monde musical est plein de jeunes compositeurs qui s'évertuent à soulever cette massue d'Hercule. Il eût été peut-être plus sage de la laisser à celui qui l'a soulevée pour la première fois, avec une vigueur de lui seul connue ; mais comme on veut paraître aussi fort, que dis-je ? plus fort qu'Hercule lui-même, on masque son impuissance par une extravagance présentée sous les étiquettes de modernisme et de conviction. N'insistons pas. Comme je le disais en commençant, je craindrais de n'être pas bon juge en cette matière. Me sera-t-il permis de remarquer toutefois que le public paraît prendre peu de goût à ces exercices, et que s'il admire Hercule sans le comprendre toujours, de confiance parce qu'il se sent d'instinct en présence d'une force indiscutable, il semble beaucoup plus froid à l'égard de ses imitateurs et successeurs ?

Nous bornerons là, si vous le voulez bien, ces réflexions sur la musique de notre temps. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à dire encore ; mais il faudrait alors entrer dans des considérations techniques et je craindrais fort d'ennuyer vos lecteurs. Et puis s'il faut tout avouer, j'ai peu de goût pour ces sortes de dissertations : à mon sens, dans le domaine de l'art, les théories sont peu de chose, les œuvres sont tout.

C. Saint-Saëns.