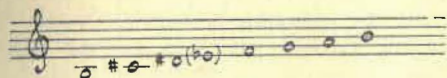


lation à l'intérieur de ce seul mode — c'est-à-dire par simple transposition de l'ordre des mêmes notes, prises comme degrés différents — est donc difficilement caractérisable et appréciable pour les raisons que je viens d'énoncer. Mais ce ne sont pas là les seules possibilités de modulation: c'est pourquoi je me permets de relever l'oubli de M. d'Indy. En effet, toute transposition de la gamme par tons n'implique pas le retour obligé des seules notes *do, ré, mi, fa dièse, etc.* Il y a d'autres séries où tous les cas de modulations intérieures de la première peuvent être reproduits: ce sont les séries qui commencent sur une note autre que celles renfermées dans la succession ci-dessus. Par exemple:



Il est à remarquer qu'aucune des notes de cette succession ne se trouve dans la précédente, et cependant toutes deux sont construites sur la même échelle du mode par tons. On peut donc MODULER en passant de l'une à l'autre, et cela sans quitter le même mode, puisqu'à elles deux ces gammes renferment toutes les notes chromatiques. Voici un exemple de cette modulation:



On remarquera que les mesures 1 et 3 emploient des notes empruntées à la même gamme: *do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, do*, et que les mesures 2 et 4 ne contiennent aucune des notes précédentes, leurs notes étant empruntées à une autre gamme, de même mode, mais de ton différent: *sol, la, si, do dièse, ré dièse (mi bémol), fa, sol*. Sans aucun doute possible, voici un exemple définitif et probant, et la première objection n'existe plus.

B. — Lorsque je passe du ton *Do* de mode majeur, au ton *La* de mode mineur par exemple, il y a modulation sans conteste, et cela pour deux raisons: 1° parce que les intervalles (constituant le mode) varient; 2° parce que les notes (constituant le ton) varient également, puisqu'il y a *sol bécarre* dans la première gamme et *sol dièse* dans la seconde. Il ne faut pas oublier que le mécanisme complet de la modulation roule sur ces deux points essentiels (ensemble ou isolés), qui déterminent ses lois uniques. Continuant nos expériences, si, de la gamme, *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, qui est une gamme majeure, nous passons dans la gamme: *la, si, do, ré, mi, fa, sol bécarre, la* (« que les savants nommeront hypodorienne — ce qui ne fait rien à l'affaire » dit plaisamment Berlioz), il y a également modulation, et même dans le vrai sens du mot, puisque

nous changeons de mode, en dehors du changement de tonique (1). Or j'ai pourtant conservé les mêmes notes, transportées dans le même ordre, avec cette seule différence que l'une des séries commence sur *do*, et l'autre une tierce plus bas, sur *la*, l'une et l'autre employant d'ailleurs les seules et mêmes notes communes. Ainsi donc, LA REPRODUCTION D'UNE MÊME SÉRIE DE NOTES (de même que celle d'une même série d'intervalles, comme nous l'avons vu en A) N'EST PAS UN OBSTACLE A LA MODULATION. Ici tombe la seconde objection et nous revenons au 1^{er} cas avec des tonalités commençant sur chacune des notes de la série *do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, do*, ou de l'autre série *si, do dièse, ré dièse, fa, sol, la, si*.

Pour compléter tous les cas de modulation possibles en partant de la gamme par tons entiers, j'ai à peine besoin d'ajouter que l'emploi de cette gamme permet, comme toute autre, de passer de son mode à un autre mode, de la même façon que l'on passe du majeur au mineur. De cette modulation (dans le vrai sens du mot), qui permet, avec la gamme par tons, de passer dans n'importe quel autre ton de n'importe quel autre mode, voici un exemple, désormais classique, pris dans l'adagio de la *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns.



On remarquera que les mesures 1 et 3 sont empruntées au mode majeur et les mesures 2 et 4 au mode par tons entiers (1).

En résumé, on appelle modulation: 1° un changement de ton seul (*do* majeur à *sol* majeur), 2° un changement de mode seul (*la mineur* à *la hypodorien*), 3° un changement combiné de ton et de mode (*do* majeur à *la mineur*). Or, la gamme par tons entiers PERMET CES TROIS CHANGEMENTS, ainsi que le montrent les exemples ci-dessus. M. d'Indy s'est donc mal expliqué en disant qu'elle supprimait « toute possibilité de modulation ». Il a en outre manqué d'exactitude en appelant *atonale* (ce qui voudrait dire: sans ton), attendu qu'une gamme caractérise toujours au moins un ton. C'est comme si M. d'Indy disait « une gamme amodale »: une gamme (fût-elle cette pauvre gamme par tons entiers) ne saurait être amodale pas plus qu'atonale, puisque, par essence, elle caractérise une échelle qui est l'expression d'un mode et d'un ton (2).

Cette mise au point était nécessaire, croyons-nous, pour dissiper l'erreur qu'aurait pu faire naître l'affirmation de M. V. d'Indy.

Laurent CEILLIER.

(1) C'est ce mode qui devrait s'appeler *diatonique*, cette dénomination n'ayant aucun sens lorsqu'on l'applique à une gamme majeure ou mineure, qui contiennent toutes deux (ainsi que celles des autres modes) des tons et des demi-tons.

(2) Il eût fallu dire *unitonale*, pour caractériser l'opinion de M. V. d'Indy.



A PROPOS D'UN LIVRE de M. Camille SAINT-SAËNS

La culture n'est jamais inutile à l'artiste, qu'il soit poète ou musicien, peintre ou sculpteur: elle lui est même indispensable pour qu'il puisse se réaliser pleinement. Il n'est pas bon, en effet, de se spécialiser dans sa partie, à l'exclusion de tout le reste. Entendons-nous: je ne demande pas à un peintre d'être versé dans les règles du contrepoint, ni à un musicien de lire Eschyle à livre ouvert. Je ne veux pas dire non plus qu'on doive s'en tenir à cette teinture superficielle qui permet aux ignorants de parler de tout, à tort et à travers, sans rien savoir. J'entends par culture cet ensemble de connaissances qui sert d'aliment à l'art, enrichit ses ressources naturelles, et lui fournit en outre des principes, et une méthode. L'artiste complet doit avoir des « clartés », de tout. Ceci revient en somme à « l'humanisme » des grands maîtres de la Renaissance, des Michel-Ange et des Vinci, pour qui rien de ce qui touche à l'esprit n'était étranger. De nos jours l'avantage d'un Debussy, d'un Dukas ou d'un Magnard, c'est d'être lettré en même temps que musicien, et la culture dont je parle a été pour beaucoup dans une rénovation musicale qui nous a déjà valu plusieurs chefs-d'œuvre. Parmi la précédente génération, un nom s'impose, celui de M. Camille Saint-Saëns. Son érudition et sa culture s'affirment avec autorité dans les articles, pourtant sans prétention, qu'il écrit dans l'*Echo de Paris* et qu'il vient de réunir en volume. C'est d'eux que je me servirai surtout pour essayer de dégager la physiologie et l'attitude d'un de nos plus illustres musiciens.

Indépendant, tel est le terme par quoi il convient de le désigner tout d'abord; indépendant de par sa nature même, plus intellectuelle que sensible. Cette prédominance de la raison lui a toujours interdit les écarts et l'a empêché de s'affilier à une coterie ou à une école. Il ne participe à aucune révolution, c'est peut-être ce qui l'a fait injustement traiter de réactionnaire. Il ne l'est en effet que dans la mesure où un homme de goût peut répugner aux audaces inutiles, sans refuser par ailleurs de suivre le progrès normal qui n'est jamais contradictoire avec le respect des traditions. L'attitude de Saint-Saëns est la plus périlleuse qui soit, précisément parce qu'elle est la plus rationnelle, et qu'à ce titre elle n'a l'approbation ni des esprits révolutionnaires qui la trouvent timorée, ni des esprits rétrogrades qui la trouvent audacieuse. Voilà pourquoi il n'a jamais bénéficié des passions du moment, qui se portent naturellement aux extrêmes et qui sont trop souvent déterminées par le besoin d'édifier une gloire au détriment d'une autre. Il est en cela l'ennemi du snobisme actuel, pour qui c'est un

(1) Le changement de ton est indépendant du changement de mode et réciproquement, ce qui prouve par parenthèse que ce dernier seul devrait s'appeler *modulation*, le changement de ton devant être dénommé *tonulation*, et le double changement de mode et de ton, comme dans l'exemple ci-dessus, *modo-tonulation*.

(1) Ecole Buissonnière, notes et souvenirs (1 vol. 3 fr. 50. Pierre Lafitte, éd.).

devoir de renier Wagner si on admire Debussy, et d'adorer Gounod si on n'aime pas Ravel. Saint-Saëns s'exprime à ce sujet d'une façon très claire. « Jamais, dit-il, je n'ai pu admettre que l'on fût infidèle à Hugo, si l'on ne méprisait pas Racine. » (p. 50). Se mettre aussi délibérément en dehors des haines ou des admirations passagères, ce n'est pas faire office de réactionnaire, au sens où l'on prend ordinairement ce mot: c'est au contraire dépasser son époque de plusieurs lustres et la juger comme la jugera sans doute la postérité. Au moment où Wagner est méconnu, Saint-Saëns le défend, sans renier d'ailleurs Beethoven ou Berlioz; mais plus tard, quand ce culte pour l'auteur de la *Tétralogie* s'exagérera au point de compromettre l'avenir de notre musique, Saint-Saëns sera l'un des premiers à dénoncer le péril et à rappeler aux musiciens français qu'ils peuvent admirer Wagner sans se mettre sous sa tutelle. Il faut éviter ces deux excès contraires qui consistent à faire table rase de tout, ou à s'enfermer dans la formule d'un maître, quel qu'il soit, comme si elle était définitive. Il n'y a pas, en art, de formule définitive, « parce qu'il ne peut pas y en avoir... parce que, s'il y en avait, l'art ne serait plus ensuite qu'un ramassis d'imitations, condamnées par leur nature même à la médiocrité et à l'inutilité (1) ». De même la valeur de la musique dépend d'un équilibre entre ses deux éléments constitutifs: la mélodie et l'harmonie. Le tort de beaucoup d'écoles a été de sacrifier l'une à l'autre. « Comme il est loin de nous, s'écrie Saint-Saëns, le temps... où il fallait combattre la tyrannie des chanteurs et le culte idolâtre dont la Mélodie était l'objet! On a passé d'une tyrannie à la tyrannie contraire, comme de la tyrannie despotique à la tyrannie parlementaire. » (p. 132). Ces remarques préliminaires expliquent la réserve que M. Saint-Saëns a gardée vis-à-vis des plus récentes manifestations musicales. « On ne trouvera pas [ici], dit-il dans sa Préface, mon opinion, souvent demandée sur une nouvelle Ecole musicale connue de tout le monde et qu'il est inutile de désigner plus clairement. Cette opinion je ne saurais la donner, car je n'en ai aucune à ce sujet. Pour moi la musique est un art qui a ses lois, sa grammaire, sa syntaxe, choses dont on n'a cure dans un monde où l'on cherche seulement à éveiller des impressions, à créer des ambiances et des atmosphères; on y fait de la musique à peu près, comme dans ces dernières années, Stéphane Mallarmé faisait des sonnets, ces sonnets dont le vers: *Trompettes tout haut d'or pâmé sur des vélins* pourra donner une idée à ceux qui ne les connaissent pas. Ces sonnets ont des admirateurs; la musique dont je parle en a également et nombre de gens déclarent qu'ils « adorent ça ». Ils sont bien heureux: ils goûtent des joies dont je n'ai pas même l'idée, et que je ne connaîtrai jamais. » Est-ce vraiment de la réserve? Je pense, pour ma part, qu'il était bien inutile, à propos du debussysme, de décocher un trait à Mallarmé. Ce grand et no-

ble artiste ne s'en portera pas plus mal, mais il a suffisamment souffert de l'injustice quand il vivait, pour qu'on ne renchérisse pas sur elle, maintenant qu'il est mort. Au demeurant, ce n'est pas un vers, pris au hasard, qui peut donner l'idée d'un poète à ceux qui ne le connaissent pas. M. Camille Saint-Saëns trouverait-il bon qu'on jugeât son œuvre sur une mesure? Je me hâte de dire que cette intransigeance est chez lui exceptionnelle et qu'elle tient peut-être à l'excès de sa franchise ou à la rigueur de ses principes. D'une façon générale, ses opinions sont toujours nettement motivées, et il fait preuve, en tout cas, d'une indépendance d'esprit qui n'est pas sans mérite, à une époque où l'on obéit à la mode beaucoup plus qu'à la raison et où l'exagération des opinions n'a d'égal que leur versatilité. Cette indépendance, il la garde aussi bien vis-à-vis du public, sur la compétence duquel il n'a nulle illusion. « De nos jours, le public est un esclave. » (p. 264), et rien n'est plus naïf ni plus dangereux que de s'en remettre à son goût. Saint-Saëns n'a pas travaillé pour le public, il a travaillé pour l'art. Sachons-lui gré de ce désintéressement. Sa circonspection ne l'empêche pas d'être combattif; il y a beaucoup de courage dans certaines retenues. Saint-Saëns ne se livre pas facilement, ce qui est une élégance: il fait parfois penser à Leconte de Lisle. J'ajoute qu'il est servi par une sorte d'ironie à froid, qui ne manque ni de style, ni d'à propos. Ce grand musicien est le plus redoutable des pince-sans-rire. Dans le temps qu'il était organiste à la Madeleine, un vicaire vint un jour lui demander de se départir un peu, dans ses improvisations, d'une austérité qui transgressait les goûts des fidèles. « Monsieur l'Abbé, répondit Saint-Saëns, quand j'entendrai dire en chaire le dialogue de l'Opéra-Comique, je ferai de la musique appropriée; mais pas avant. » (p. 176). Et Saint-Saëns garda la réputation d'un organiste qui jouait continuellement des fugues, même aux messes de mariages. Il sait narrer avec saveur et concision. Lisez le récit de l'enterrement de Victor-Hugo (p. 55). Le trait final est digne de La Bruyère (1). Voici donc définis, je crois, les traits distinctifs de Saint-Saëns: il a pour guide la raison, pour attitude une hautaine indépendance, pour arme l'ironie.

Tous les musiciens ne sont pas bons juges en matière de musique; on a pu même dire, d'une façon plus générale, qu'un artiste parle rarement comme il convient de l'art qui l'occupe. Saint-Saëns n'est pas dans ce cas: il parle de la musique avec l'impartialité et la justesse qu'il doit à son tempérament, et avec la compétence que lui confèrent une érudition et une mémoire, prodigieuses de l'aveu de tous ceux qui l'ont approché. Pour lui, la musique est « autre chose qu'une sour-

ce de jouissances sensuelles et d'émotions violentes » (p. 189), elle peut et doit nous procurer aussi la joie purement intellectuelle qu'on éprouve devant la composition, l'ordonnance, l'harmonie. En cela il est latin, et classique. Il a le culte de la beauté formelle, qu'on délaisse aux époques de transition. Ce qu'il aime avant tout dans la musique, c'est le style, la structure, c'est-à-dire l'ensemble des qualités qui font l'œuvre viable. « Celui qui ne prend pas un plaisir complet à une simple suite d'accords bien construits n'aime pas la musique. » (ibid). Il est certain que le fond importe autant que la forme, mais celle-ci ne doit jamais lui être sacrifiée. Ce qu'il y a de proprement artistique dans une œuvre d'art c'est la forme qui met en œuvre, et non le fond qui, sans la forme, resterait virtuel. Il ne faudrait pas, bien entendu, exagérer dans ce sens, un art purement formel étant vide. Une symphonie ne doit pas sa valeur à tel agencement d'accords ou à telle trouvaille harmonique, qui en soi ne signifie rien, mais bien à un rapport de convenance entre le style, qui n'est qu'un moyen d'expression, et la pensée. Saint-Saëns l'a dit ailleurs: « Tout, dans l'art, doit être motivé (1). » Une innovation ne se justifie que si elle répond à une nécessité interne, et non pas au besoin de faire du nouveau à tout prix. Ces principes étant posés, il est facile de deviner où iront, en musique, les préférences de Saint-Saëns. Tout d'abord aux classiques: à Haydn, Haendel, Bach, Beethoven. Il parle d'eux avec amour et précision, sans s'appesantir sur des détails techniques, ce qui lui serait facile. Ici encore il conserve la mesure: il insiste juste assez pour que nous soyons fixés sur son érudition, mais il ne l'étale pas, suivant en cela l'exemple des gens du XVII^e siècle qui regardaient comme l'élégance suprême de ne pas trop faire paraître leur personnalité, par crainte de la rendre importune. Il sait donc choisir le détail significatif, et cette précision discrète n'est pas le moindre charme de ses études. Il faut lire certaines considérations sur l'orgue (pp. 169 sqq.), sur le déplacement nuisible de l'accent dans les traductions d'œuvres musicales (p. 240), sur le toucher du piano selon Mozart ou Beethoven et selon la mode actuelle (p. 237), sur l'utilité du vers libre, ou plutôt du vers libéré dans le livret (p. 67). Un mot çà et là nous en dit long sur la science de l'auteur: on la sent non pas préparée, mais prête. N'essayez pas de la mettre en défaut et de prendre l'homme au dépourvu: il vous jouera de mémoire telle partition complètement ignorée du XVII^e siècle avec la même désinvolture qu'il jouait celle de Tristan, toujours par cœur, devant Wagner stupéfait.

L'admiration de Saint-Saëns pour les maîtres classiques ne lui fait pas méconnaître les romantiques, Berlioz, Liszt et Wagner, pour lesquels il a une grande — et sage — affection. Je ne pense pas qu'on puisse juger l'énorme et génial *Requiem* de Berlioz avec plus de mesure qu'il l'a fait. Et c'est dans de telles occasions qu'apparaissent son sentiment et son

(1) L'illusion wagnérienne (Revue de Paris, n° du 1^{er} Avril 1899).

(1) « Je fus tout étonné de me trouver... dans un grand espace vide, en compagnie de F. de Lesseps, de Paul Bert et d'un académicien dont je tairai le nom, car il était digne de tous les respects. De Lesseps était alors à l'apogée de sa gloire, et de temps à autre les applaudissements saluaient son passage. Tout à coup l'académicien se penche à mon oreille: « On dirait qu'on nous applaudit » me dit-il. »

(1) Réponse à M. R. Lenormand, au sujet de l'Étude sur l'harmonie moderne (voir *Monde Musical* du 30 Novembre).

goût classiques. Ce qu'il aime dans le *Requiem*, c'est l'*Offertoire* beaucoup plus que le *tubo miram*, où Berlioz s'imagine faire grand parce qu'il emploie une grande quantité d'instruments. « Berlioz a voulu nous faire entendre les trompettes des archanges. Mozart, avec les sept notes de son unique trombone en suggère l'idée et cela suffit. » (p. 212). « La pauvreté des moyens n'est pas plus un obstacle au génie que leur richesse n'est un avantage pour la médiocrité. » (p. 265). Racine ne raisonne pas autrement dans la préface de *Bérénice*, et tous les grands artistes se retrouvent d'accord sur ce point. Ce sont là d'ailleurs des nuances subtiles qu'on détruirait naturellement à les exagérer. Berlioz lui-même, malgré l'emportement et la violence de son génie, les a fort bien comprises, puisqu'il a écrit l'*Enfance du Christ*. Toujours à propos de Berlioz, Saint-Saëns indique avec finesse les différences qui le séparent de Wagner. Fervent adorateur de Virgile, Berlioz inclinait, au théâtre, vers le formalisme un peu rigide de Gluck, tandis que Wagner se réclamait du romantique Weber. Le système enharmonique de *Tristan* est aussi éloigné que possible des goûts de Berlioz qui avouait lui-même n'avoir rien compris à cette partition. Enfin Wagner est surtout un homme de théâtre, Berlioz, un musicien de concert. Le plus inventeur des deux, c'est le second. Il y a dans *Benvenuto Cellini* ou dans *Roméo* plus d'une trouvaille dont Wagner a profité ensuite. Quant à Liszt, Saint-Saëns le place également parmi ses admirations, en soulignant la part très grande qu'il laissait aux voix, contrairement à Wagner et à Berlioz, et sa manière spéciale d'écrire les chœurs. On lira dans le même article un curieux rapprochement entre Liszt et Gounod.

Georges CHENNEVIÈRE.

(A suivre)

Lettre de Berlin

LA PHILHARMONIQUE. — LA 9^e SYMPHONIE DE MAHLER. — PARSIFAL AU REICHSTAG. — LA CRISE DE L'OPÉRA ALLEMAND.

Ce fut une quinzaine bien remplie. Le 8^e concert philharmonique de Nikisch nous apporta une magistrale exécution de la *Symphonie en ut majeur* de Schubert. Rarement on vit Nikisch diriger avec autant de juvénile ardeur et appeler ainsi à lui toutes les ressources techniques et intellectuelles de son art pour mettre en pleine lumière la vie qui se dégage de ce chef-d'œuvre. Et Schubert réapparut, le Schubert douloureusement pressé par le fardeau de la vie auquel un travail opiniâtre ne pouvait épargner l'incessant retour de noirs soucis et de mélancoliques souvenirs. Pugno présenta ensuite avec sa maîtrise habituelle le *Concerto en la majeur* de Mozart. La soirée se termina sur la *Symphonie en ré mineur* de Schumann et, sur un geste de Nikisch, l'orchestre tout entier se leva pour recueillir les applaudissements enthousiastes d'un public en délire.

Le lendemain, avec Oskar Fried, eut lieu la première exécution de la *Symphonie posthume* (n^o 9) de Gustave Mahler. Durée: une heure et demie. Phrases: quatre dont la première présente un amas bigarré de contemplatif, de mystérieux, de spectral auquel viennent s'ajouter de temps à autre les sauvages éclats d'une artillerie de campagne. La deuxième phrase répète à satiété des mélodies de valses lentes, tandis que la troisième mérite bien le nom de « Burlesque » à elle donné. La finale fait un peu, oh! très peu, oublier la pénible impression du début. Avec la discordance dans l'harmonie et l'orchestration, c'est, pour parler comme un critique de mes amis, Henri Dardenne, « de la musique qui sent trop le Herr Professor ». Fried s'efforça, selon son habitude, de donner à cette neuvième, la vie et l'élan dont elle est si peu dotée.

Siegfried Wagner se produisit lui aussi, toujours à la Philharmonie, devant une cohorte d'admirateurs. Je veux bien espérer qu'on n'applaudit en lui que le fils « matériel » de Richard Wagner, mais rien d'autre. De telles auditions ont le seul avantage de faire peu à peu s'évanouir l'auréole dont on se plaît à environner les compositions de Siegfried auquel, par contre, nous ne pouvons refuser la palme pour l'ardeur qui l'anime lorsqu'il défend dans *Parsifal* les dernières volontés de son père. Elle est revenue, cette question, plus vivace que jamais, et de nouveau des torrents d'encre coulent. Le projet conçu par la maison Wahnfried, projet que l'on attendait depuis longtemps vient enfin de voir le jour. Pour l'appuyer, on n'a pas craint de s'adresser à la haute bienveillance de la couronne, de princes et princesses de la maison royale, sans réfléchir qu'on les amènerait certainement à une défaite. Le député Liebert, le porte-parole de la famille Wagner, vient, en effet, de déposer sur le bureau du Reichstag un projet de loi réservant à Bayreuth le monopole éternel des représentations de *Parsifal*. De sorte que, à partir de 1914, *Parsifal*, pourrait être donné partout sauf en Allemagne, son pays d'origine. On veut, paraît-il, honorer la mémoire de Wagner, respecter ses plus chers désirs — que sais-je encore! — et cependant Mme Foerster-Nietzsche a prouvé en divers articles récemment parus que Wagner aurait vu avec calme sa dernière œuvre franchir les frontières de la terre de Chanaan qu'est devenu Bayreuth. Mais le Reichstag veille et vient de repousser par 123 voix contre 117 le « paragraphe Cosima », demandant de porter de 30 à 50 années le délai légal et il est plus que probable que le projet Liebert réclamant l'immortalisation de ce délai prendra bientôt le chemin du panier.

Puisque nous en sommes au chapitre « opéra », nous ne pouvons moins faire que de signaler la crise traversée actuellement par l'opéra allemand. La meilleure preuve de la pénurie, c'est que les théâtres qui veulent monter du nouveau, s'adressent à d'Albert. Vraiment, nous avons marché depuis Wagner, tandis que l'opéra royal annonce ici *Manon*! Il est nécessaire de le dire, afin que disparaisse une bonne fois la légende du peuple allemand essentiellement musicien. L'Allema-

gne a d'excellents chefs d'orchestre et de remarquables virtuoses qui veulent tout sauver en faisant de la composition.

Aux concerts, notons le récent et magnifique succès de d'Albert et celui, non moins grand, de Ricardo Vines. Enesco se montra le digne interprète de l'école française. Maurice Dumesnil fut très goûté dans l'*Appassionata*. Quant au quatuor Lœvensohn, il continue, comme par le passé, avec honneur et succès, la tâche généreuse et désintéressée qu'il a entreprise.

Marcel BURNEY.

Lettre de Londres

ALBERT GELOSO. — LES CONCERTS FRANÇAIS. — ROSENKAVALIER.

Depuis le mois de janvier les concerts ont été plus nombreux que jamais et, parmi les artistes venus de Paris, le quatuor Geloso, a fait grande sensation à un concert donné au Bechstein Hall. La presse a été unanime à reconnaître les admirables qualités de cet ensemble formé par M. Albert Geloso, Albert Bloch, Louis Bailly et Louis Ruysen. Leur chef remporte un succès non moins grand au récital de violon qu'il donna ensuite dans la même salle et je me fais un plaisir de vous dire le véritable triomphe que lui valurent les *Inventions* de Bach (remarquablement « réalisées »; par Enesco et exécutées pour la 1^{re} fois à Londres), et la *Sonate* en ré majeur de Leclair, exécutées par M. Geloso avec une parfaite maîtrise.

Aux deux dernières assemblées de la Société des Concerts Français j'ai entendu beaucoup d'excellentes choses parmi lesquelles je citerai spécialement les *Baigneuses au soleil* de Deodat de Séverac, exquise ment exprimées par Mlle Velvard, *Le Chevrier* du même auteur, chanté par Mlle Luquiens, puis une quantité de ces jolies pièces vieillottes des maîtres Français du 17^e et 18^e siècle très archaïquement jouées au piano par M. Joachim Nin, enfin, quelques mélodies de la même époque chantées avec beaucoup de charme par Mlle Anne Balguerie.

Comme nouveautés orchestrales nous avons eu la 1^{re} audition à Londres du « *Prométhée* » de Scriabine que l'orchestre du Queen's Hall eut l'originalité quelque peu... exagérée d'interpréter deux fois au même concert! Etait-ce parce que l'œuvre est écrite sur une nouvelle gamme de six notes qu'il fallait la jouer deux fois de suite pour la comprendre. D'un caractère très différent, est la musique écrite par Norman O'Neill pour un ballet où se... balladent le dieu Pan-Pan, un Faune et une Princesse. Heureux personnages qui peuvent se divertir au bruit d'une musique qui leur convient si bien. La première audition en était donnée sous la direction de l'auteur par l'orchestre de la « Philharmonie » et remporta un gros succès.

A l'Opéra de Covent Garden la saison d'hiver donnée par l'orchestre Beecham réussit admirablement. On n'y donne que du Wagner, les Ballets Russes, et les œuvres symphoniques de Richard Strauss. J'ai eu la bonne fortune d'assister à la deuxième re-