

c'est par la publicité que nous parviendrons, de progrès en progrès, à trouver, si j'ose dire, notre véritable visage. Jusqu'au moment où celui-ci sera suffisamment avenant pour séduire les habitués d'outre-Atlantique dont la faveur sera pour nous le ressort qui nous haussera peut-être un jour jusqu'à la classe de leurs meilleurs artistes.

Mais peut-on tirer un dessin animé d'un poème de Victor Hugo? et faut-il qu'un dessin animé serve de propagande aux bienfaits de notre aviation? Faut-il que le parlant utilise des vers comme ceux-ci :

*L'aéroscaphe voit, comme en face de lui
Là-haut Aldébaran par Céphée ébloui
Persée, escarboucle des cimes
Le chariot polaire aux flamboyants essieux.
Et plus loin, la lueur lactée. O sombres cieux
La fourmilière des abîmes.*

Il est tombé beaucoup de bombes sur les fourmilières, ces temps-ci, il en tombera peut-être davantage. L'avion moyen de transport a trouvé une tout autre utilisation. Il semble qu'un dessin animé ait pour fonction de nous emmener bien loin des préoccupations de l'époque. C'est pourquoi le triomphe de *Blanche-Neige*, — *Blanche-Neige* l'oiseau bleu de toutes les expositions, de tous les congrès du rêve.

GASTON PICARD.

MUSIQUE

Un *Requiem* de M. Albert Wolff. — Un opéra de Gounod : *Maitre Pierre*. — La « fugue symétrique » du Général Emile Duchêne. — Les danses de Mme Carina Ari à l'Opéra-Comique.

Il semble bien difficile, à première vue, de montrer de l'originalité dans la composition d'un *Requiem* : tout a été dit, et de toutes les manières, et par les plus grands des musiciens. Et puis l'admirable liturgie de la Messe des Morts impose ses formes rigides à l'audacieux qui veut, à son tour, tenter l'entreprise. Mais ce n'est qu'apparence : si les textes demeurent, et l'ordre immuable qui en établit la succession, quoi de plus différent pourtant que tous ces *Requiem* dont chacun nous livre un portrait à la fois moral et musical de Mozart, de Berlioz, de Verdi, de Gabriel Fauré? Tel retient

dans l'office funèbre la menace terrible du châtement plus que l'espoir du pardon; tel s'attache à peindre une fresque sonore fourmillante autant que le *Jugement dernier* de Michel Ange. D'aucuns entendent le concert des séraphins, et d'autres le fracas des trompettes réveillant les morts et brisant les pierres des tombeaux. Ainsi l'on a tour à tour les scènes théâtrales de Verdi, les quatre fanfares du *Tuba mirum* de Berlioz ou la berceuse élégiaque de Fauré. Pour le croyant, la mort n'est que l'éveil du juste à la lumière éternelle, et la douleur reste le partage de ceux qui, demeurés sur terre, pleurent celui qui paraît devant son Juge. Mais combien de *Requiem* sont des œuvres de foi? Combien ne sont que des exercices, des « sujets » traités avec plus ou moins de bonheur et d'habileté, mais dont la musique n'est pas l'expression spontanée d'une âme, une offrande, une prière? Je ne dis pas qu'il soit nécessaire d'être un dévot pour entreprendre — et réussir — un *Requiem*, mais je pense qu'un tel ouvrage doit refléter quelque chose de profond, qui vienne de ces régions secrètes de l'esprit et du cœur où l'on ne trouve rien qui ne soit sincère...

Il y a dans le *Requiem* de M. Albert Wolff des pages qui viennent de ces régions-là. Il est certes difficile de juger une œuvre de cette importance après une seule audition; mais l'impression qu'on en garde est profonde. Je citerai particulièrement l'unisson si émouvant du début, et les phrases confiées au contralto solo (que Mme Marguerite Myrtal chanta remarquablement), les beaux tutti du *Dies irae*; le trio du *Pie Jesu* (où les voix de MM. Arnoult et Lovano s'unirent harmonieusement à celle de Mme Myrtal), et enfin l'*In Paradisum*. C'est une idée fort ingénieuse d'avoir réservé pour ce finale sublime de la Messe des Morts la voix de la soprano. C'est comme un symbole : cette voix « haute », on l'attend; le chant des solistes qui jusque-là n'a point dépassé l'altitude permise au ténor, va monter soudain comme soulevé par l'Espérance et par la Foi, symbole de l'âme conduite — comme le dit le texte latin — par les anges vers le paradis, où vont l'accueillir, à son arrivée, les Martyrs qui la guideront jusqu'à la cité de gloire pour qu'elle y trouve le repos sans fin. Mlle Inès Jouglet donna de cette belle cantilène une interprétation fort belle. La partie chorale est très développée, comme il convient.

Elle a été chantée par les chœurs Félix Raugel avec une rare perfection. L'orchestre Padeloup a partagé le succès de son chef — succès doublement mérité et qui sera certainement renouvelé bien vite, car le *Requiem* de M. Albert Wolff mérite de demeurer au répertoire.

§

« A la nuit du tombeau j'ai condamné ma vie... » chante Héloïse — et la phrase musicale est fort belle — au début du dernier tableau de **Maître Pierre**. Le sujet de l'opéra inachevé de Charles Gounod semble de même avoir condamné l'ouvrage. Il fut, d'ailleurs, traité un peu à contre-cœur par son librettiste Louis Gallet, qui se doutait bien que les directeurs jugeraient périlleux et sans doute impossible de monter un ouvrage dont le personnage principal demeure avant tout, pour le public, le héros d'une aventure fâcheuse. Et c'est pourquoi l'opéra ne fut point achevé, et même, transformé en oratorio, demeura pour autant dire inconnu. C'est grand dommage : à en juger par le court fragment qui nous a été révélé aux Concerts Colonne par les soins de M. Reynaldo Hahn (avec une interprétation digne de tous éloges, confiée à Mme Germaine Lubin et à M. Endrèze), *Maître Pierre* contient des pages de grande beauté : le dernier tableau — celui que nous avons entendu — est admirable. Héloïse, après la mort d'Abailard, s'est retirée au Paraclet. Elle voit, tandis qu'elle s'abandonne à une rêverie profonde, l'ombre de celui qu'elle a tant aimé. Et cette ombre lui dit qu'Abailard ne l'a jamais autant aimée que depuis qu'il a quitté la terre, et que l'amour d'ici-bas n'est qu'un bien faible bonheur auprès de l'éternel amour qui bientôt unira leurs deux âmes. Mozartien fervent, Gounod a traité la partie vocale de ce duo d'une manière qui rappelle les scènes finales de *Don Giovanni*, où le Commandeur revient parmi les vivants : la voix d'Abailard suit une ligne mélodique toute droite, tout unie. Mais autour de cette ligne, l'orchestre trouve de magnifiques accents pour exprimer cet amour, encore frémissant et passionné, mais pourtant détaché par la mort du désir terrestre. L'austérité et la tendresse s'unissent curieusement dans cette musique; on pourrait croire qu'une telle union soit choquante; il n'en est rien,

et c'est, en vérité, une des réussites les plus belles de Charles Gounod.

Gounod avait commencé la composition de *Maître Pierre* en 1877; il l'avait interrompue pour terminer *Polyeucte* qui devait passer à l'Opéra pendant l'Exposition de 1878. Puis ce fut *Le Tribut de Zamora* qui l'en détourna, et certainement aussi les objections de Gallet. Toujours est-il qu'en 1904, onze ans après la mort de son mari, Mme Gounod demanda à Saint-Saëns d'achever l'ouvrage interrompu. Mais Saint-Saëns estima qu'il valait mieux laisser la partition comme elle était. La partition fut confiée à M. Reynaldo Hahn qui en fit la réduction pour piano. Nous lui devons cette révélation dont nous lui garderons reconnaissance. Faut-il ajouter qu'il l'a dirigée avec grande ferveur — et que le concert où figuraient, avec la *Symphonie en mi bémol* de Mozart, *Phaëton*, *Namouna*, et deux fragments du *Marchand de Venise*: la charmante barcarolle et le délicieux nocturne, a valu à l'auteur de ces deux morceaux un véritable triomphe?

§

Au cours d'une séance de musique de chambre donnée par le Quatuor Maurice Blondel à la salle Chopin (et qui nous permit d'entendre le Quatuor de Lalo, et, avec le concours de M. Benvenuti, le quintette de M. Reynaldo Hahn, l'un et l'autre supérieurement joués), on a présenté des *Enharmonies chantantes et fuguées*, et un *Quatuor à cordes* du général **Emile Duchêne** où l'auteur fait l'application d'une théorie nouvelle de la fugue. On pouvait redouter quelque exemple aride, quelque démonstration rébarbative et d'ordre mathématique plutôt qu'esthétique. On a eu l'agréable surprise d'entendre un quatuor dont l'andante révèle non seulement un savant théoricien, mais un musicien de race qui exprime avec aisance des sentiments profonds. Je n'insiste pas sur la théorie de la « fugue symétrique » : je me borne à dire pour les musiciens de métier que cette forme de fugue bouleverse le vieux principe de la stabilité tonale et que si elle effare quelque peu les théoriciens attachés à la tradition, elle est acceptée par les autres comme si elle avait toujours existé. Elle

pose certes, des problèmes délicats. Mais l'auteur les résout avec tant de sûre élégance que tout lui semble facile. On l'a fort applaudi, ainsi que ses interprètes.

§

Mme Carina Ari vient de donner, à l'Opéra-Comique, trois scènes dansées qui, d'une grande variété et d'une grâce charmante, ont obtenu le plus vif succès. La première, qui a pour titre *Le Retour interrompu*, interprète une musique d'Angelo Cassado — et c'est toute l'Espagne qui vit en un moment dans les gestes et les pas de la danseuse; la seconde est la *Danse d'Abisag*, de Florent Schmitt : et les attitudes hiératiques, la craintive pudeur mêlée de sensualité d'Abisag, la belle Sunamite « que le roi David, auprès duquel elle dormait, laissa toujours vierge » — sont exprimées avec un art accompli. Enfin, c'est sur la musique de *la Gazza ladra*, la *Pie voleuse* de Rossini, l'aérienne et spirituelle interprétation de ces traits sautillants et légers que le maître italien a semés dans sa partition. Ces trois danses nous rappelèrent la soirée au cours de laquelle fut créée en 1925, par Mme Carina Ari, cette *Abisag*, sous la direction de M. D.-E.- Inghlebrecht, et notre admirative surprise, lorsque de cette même mosaïque romane peinte par M. Mouveau, nous vîmes se détacher la danseuse, d'abord figée comme les pierres du décor, puis s'animer, pour s'avancer vers l'image immobile du vieux roi au corps glacé. L'interprète et la musique ont gardé le même pouvoir.

RENÉ DUMESNIL.

LA MUSIQUE DES DISQUES

Symphonie N° 1 en do majeur, op. 21, Toscanini, The B. B. C. Symphony Orchestra (Gramophone DB. 3537 à 3540) (1). — *Sonate en do mineur, op. III*, W. Backhaus (Ibid. DB. 3218 à 3220) *Sonate en mi majeur, op. 109*, Boris Zadri (Pathé PAT 130 et 131). — *Trio II, op. 9, N° 1*, en sol majeur pour violon, alto et violoncelle, Trio Pasquier (Ib. PAT. 121, 122, 123). — *Fidelio* : Ouverture, Orch. Phil. de Berlin, H. Abendroth, Odéon 188.100). — *Symphonie N° 6 en fa majeur, op. 68 « Pastorale »*, Willem Mengelberg, Concertgebouw d'Amsterdam. (Telefunken NSK 2424 à 2428).

BEETHOVEN. — Dans le printemps de 1789, chargé d'orages, gros de redoutables et vastes destins, Beethoven connut Mo-

(1) Les indications entre parenthèses donnent le nom de l'éditeur et le numéro de classement des disques dans les catalogues.