



La musique de chambre d'Albert Roussel

*...Non tamen intus
Digna geri promes in scenam; multaue tolles
Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens.*

Cette devise serait peut-être un peu longue, s'il s'agissait de la faire tenir sur un listel. Si Horace avait pu prévoir qu'on la fît servir à cet usage, nul doute qu'il ne l'eût condensée en une formule plus lapidaire. Je ne résisterai pourtant point, quant à moi, au plaisir de l'appliquer à la musique d'Albert Roussel, dont il me semble qu'elle définit exactement et la nature, et la raison d'être : « Cependant, tu ne porteras pas à la scène ce qui ne « doit pas avoir le public pour témoin, et tu déroberas à ses regards tout ce « qu'un récit émouvant suffira à lui apprendre bientôt. »

A vrai dire, il est extrêmement malaisé de faire un tour rapide de la musique de chambre d'Albert Roussel. Elle est conçue dans un esprit si particulier que les mots que l'on emploie généralement se trouvent ici impropres, et qu'on aurait envie de créer un vocabulaire neuf pour en arrêter les termes avec plus de minutie et de précision.

Il n'est pas dans mes attributions de noter les traits essentiels de la physionomie musicale d'Albert Roussel. Pourtant, ce que l'on pourra dire de l'ensemble de ses moyens techniques ou des caractères généraux de son œuvre, trouvera dans sa musique de chambre une vérification facile.

Naguère, Roland-Manuel s'amusait à décerner à l'art de Maurice Ravel une épithète apparemment paradoxale, et dont la justesse éclate pourtant si l'on veut bien y réfléchir. Il disait : « Maurice Ravel ou l'esthétique de

l'imposture ». Reprenant cette formule heureuse, nous pourrions dire à notre tour : « Albert Roussel, ou l'esthétique de la pudeur ».

Cette pudeur, elle est faite principalement de la réserve, de la politesse raffinée avec laquelle l'auteur de la *Suite en fa* aborde et traite un sujet. Mais cela n'est pas tout : elle est une attitude, attitude déférente et discrète que le musicien observe à l'égard de ses devanciers, et qui rend d'autant plus périlleux le soin de le situer exactement, de le rattacher aux maîtres passés.

Que l'on essaye. L'amateur de statistique et de classification en sera pour ses recherches. Sans doute, il croira triompher en apercevant de-ci, de-là, un embryon d'influence. Il devra vite s'avouer vaincu, et renoncer à l'espoir d'enclorre une personnalité si rare dans les cadres d'une tradition trop rigide. Albert Roussel a eu à cœur de détruire son état-civil, et d'apparaître à nos yeux sous l'aspect humble de l'enfant trouvé. « On ne doit, prétendait Alfred Capus, se résigner qu'au bonheur. »



D'autres raconteront la vie errante de ce marin qui alla promener sur tous les océans sa curiosité et sa méditation. Il n'est pas le seul à avoir connu ainsi les joies austères de l'aventure. Mais, si ce sont les mêmes voyages, ces voyages n'ont pas tous le même but. Albert Roussel n'est pas le conquistador audacieux, qui part à la recherche de terres inexplorées pour les réduire en servitude. Il ne songe pas à découvrir les Indes Occidentales, pas davantage à établir une route nouvelle vers des pays lointains. Nous aurions mauvaise grâce à lui donner figure d'un contemporain de la Renaissance. C'est bien plutôt des voyageurs du XVIII^e siècle qu'il se rapproche, de ces intelligences déliées qui entreprennent leurs périple afin d'accroître l'étendue de leur savoir, et de mériter le brevet précieux qui est attribué à la connaissance des mœurs, des coutumes et des civilisations.

Voilà, selon nous, qui permet d'expliquer ce que l'on appelle l'exotisme d'Albert Roussel. Exotisme de compréhension, et non d'utilisation. Exotisme purement objectif, dépourvu de clinquant, de barbaresque ou de « trompe-l'imagination », et que l'on peut juger dans toute son ampleur dans les *Evocations* qu'il a rapportées de son second voyage en Asie.

Après qu'il eut quitté le service de l'État, l'officier démissionnaire entreprit d'étudier sérieusement la musique, et bientôt se place délibérément

sous les férules conjuguées d'Eugène Gigout et de M. Vincent d'Indy Il devient à son tour professeur de contrepoint à la *Schola Cantorum*. Et là, ironie de la destinée, il lui échoit d'avoir pour élève Erik Satie !

Si nous cherchions, nous trouverions aisément quelques singularités semblables, aussi inattendues, dans le tracé du portrait d'Albert Roussel. Que diriez-vous d'un monsieur qui porte la lavallière, et qui ne serait point un romantique attardé ? Tel est cependant son cas. Il est vrai qu'actuellement le genre rapin se conçoit aussi bien, et même plus logiquement, avec les traits du « businessman », avec l'affectation de l'impersonnalité, avec le dandysme de l'anonymat vestimentaire. Le comble, c'est de passer inaperçu avec la lavallière, de ne point se faire « repérer ». Tout est là...



Quoi qu'il en soit, on nous autorisera à considérer deux périodes dans l'œuvre de chambre d'Albert Roussel : l'une qui s'étend parallèlement à son séjour à la *Schola*, l'autre qui date de son évasion hors des disciplines de la rue Saint-Jacques, qui fut sa véritable émancipation. Encore cette distinction n'est-elle pas absolument juste, puisque, entre le *Trio* op. 2 et la *Sonate* op. 11, s'insinue le *Divertissement* op. 6, d'allure nettement plus libre, plus annonciatrice des hardiesses futures. Roland-Manuel nous en donne la raison (1), en considérant que « les compositions d'une même période s'apparentent beaucoup moins que les compositions d'un même caractère », ce qui nous paraît fort naturel.

Voilà introduite la notion de la mesure et du choix : profitons-en pour louer le musicien scrupuleux qui entend ne pas couler dans des moules divers une matière identique. Entre le dieu et la cuvette, le bloc de marbre ou le bronze en fusion demande peut-être, autant que le sculpteur, à réfléchir !

C'est même bien là l'un de aspects les plus authentiquement français que présente l'esprit d'Albert Roussel. Ce sens des proportions exactes appartient à notre race. Songez seulement à la musique de chambre de certains Allemands : pourquoi telle œuvre qui est quatuor, ne serait-elle point aussi bien sonate ou symphonie ? La raison demeure indécise, et l'on

(1) Roland-Manuel : Albert Roussel (*Revue Musicale* du 1^{er} novembre 1922).

est enclin à penser que l'auteur, avant de donner à son idée une forme définitive, n'a pas examiné assez sévèrement toutes ses possibilités et toutes ses carences.

Ici, au contraire, tout est adapté en fonction de l'harmonie générale. L'écriture se répartit judicieusement, selon que les instruments sont plus ou moins nombreux, évitant de toute façon de donner prise au reproche de « transcription congénitale ». Agréable, sans cesse attrayante même pour chacun des partenaires, claire et logique, elle se gardera pareillement de verser dans la virtuosité-pour-la-virtuosité. Elle ne cédera jamais à la tentation d'être brillante, et c'est moralement qu'elle a ses élégances. Cela ne l'empêchera point de tomber adroitement sous les doigts, ni de s'inscrire sans effort dans la cadence du coup d'archet. Albert Roussel ne demande rien d'impossible. Sa seule exigence est celle du naturel, mais peut-être est-ce la plus rare.



Passons sous silence, puisque aussi bien leur auteur en a décidé ainsi, le *Quintette* pour cordes et cor que l'on entendit à la Société Nationale le 2 février 1901, et la *Sonate* de piano et violon qui, sous les mêmes auspices, fut exécutée le 5 avril 1902. Ces œuvres sont détruites.

Le *Trio* op. 2 fut écrit entre mai et octobre 1902 à Paris et à Bellagio, et présenté en public, toujours à la Nationale, le 4 février 1905. Divisé en trois parties, un *allegro* précédé d'une *introduction*, un *andante* et une *finale* en forme de *rondo* où s'insèrent les éléments d'un *scherzo*, avec un rappel central du motif de l'*andante*, il est de structure classique, et même « cellulaire ».

Le préambule initial, avec les larges accords parfaits qui montent au piano, évoque avant la lettre, et presque avec les mêmes ondulations, la future *Cathédrale engloutie* de Debussy. Peu après, deux thèmes successifs s'exposent, l'un nettement rythmé :



l'autre expressif et tendre :



Notons, en passant, l'apparition, peu après, du thème principal du *finale*, à la basse du piano :



La « réexposition » nous vaudra une présentation inversée des deux idées essentielles, et conduira à une *coda* robuste, où reviennent les beaux accords du préambule.

Le second mouvement est un « *lied* à trois compartiments », d'un puissant lyrisme intérieur. Avec d'autres moyens, il laisserait déjà pressentir le mouvement lent du *Concerto* de Stravinsky, et pourtant sa poésie persuasive n'est pas loin de celle de *Siegfried-Idyll*. Au centre, un court récitatif de caractère bucolique, et tel que le modulerait une flûte champêtre.

Dans le *finale*, nous mentionnerons certaines ruptures métriques qui créent un balancement suave, d'un joli mouvement :



Après le rappel du *lied* médian, et la réexposition qui lui fait suite, survient un canon à l'octave, entre le violon et le violoncelle sur les arpèges du piano. Poussé jusqu'au retour de l'*introduction* de la première partie, il aboutit à une ultime *coda* sur pédale de dominante altérée (*si* ♯ dans le ton de *mi* ♭). Effet vraiment neuf, et dont la poésie nous émeut encore profondément dans sa simplicité, même après un quart de siècle.

La *Sonate* op. 11, pour piano et violon, fut composée entre septembre 1907 et juillet 1908 à Bois-le-Roi et à Sainte-Colombe, et jouée au Salon d'Automne, le 9 octobre 1908. Son analyse a été faite avec tant de soin par Mlle Blanche Selva, dans son ouvrage sur la *Sonate* (1), que nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer le lecteur. Ici encore, c'est la cellule d'indyste qui règne despotiquement, en tant qu'élément générateur. Elle féconde l'*introduction* et le premier mouvement, se renverse, se rétablit sur le trapèze, bref, accomplit toutes les prouesses de haute école désirables.

Ne soyons pas sévères pour elle, ni pour la *Sonate* qu'elle anime, même si, dans cette dernière, l'abondance de certains développements nous paraît quelque peu généreuse par endroits. Ces menus défauts, dont il faut plutôt s'étonner qu'ils n'aient pas été plus graves, si l'on tient compte des circonstances de temps et de lieu parmi lesquelles l'œuvre a vu le jour, sont compensés amplement par les audaces que l'on trouve à chaque pas en elle, et qui indiquent déjà résolument les voies dans lesquelles Albert Roussel ne tardera pas à s'engager. C'est telle formule harmonique annonciatrice, quasi-littéralement, de l'accord initial de la *Fête de Printemps* :



Tel usage purement musical, et apparemment sans nul but « géographique », de la gamme pentatonique, que l'on nomme vulgairement gamme chinoise :



Telle présentation d'accords de neuvième presque imprévue alors sous ces espèces :

(1) Rouart-Lerolle et Cie, Editeurs, Paris.



Plus loin, il nous serait facile de trouver dans ces quelques mesures un avant-goût des rythmes joyeux de la *Ville rose* :



Le *finale*, lui, utilise un thème qui procède presque toujours par intervalle de quarte, et s'astreint jusqu'à l'arrivée du second motif à respecter la cadence $5/4 + 4/4$, et ce avec la plus désinvolte aisance.

Enfin, comment ne pas remarquer les quintes diminuées sur lesquelles se fonde toute la montée épisodique qui suit, et dont la sonorité volontairement creuse, ainsi mise à nu, trahit une angoisse inquiète, une sourde détresse tout à fait particulière à l'art de notre musicien.



Le *Divertissement* op. 6, qui s'intercale entre le *Trio* et la *Sonate*, est d'une essence toute différente. C'est pour cela que nous ne respectons pas avec lui l'ordre chronologique. Il date de 1906, et la primeur en fut offerte la même année, le 10 avril, par la Société Moderne d'instruments à vent, à laquelle s'était adjoint M. Eug. Wagner. Sa liberté, son enthousiasme

juvénile et insouciant, la transparence et l'extrême agrément de son contre-point lui assurent, malgré ses dimensions restreintes, une place d'honneur dans la littérature contemporaine. Dix-sept pages seulement de partition, et cela suffit à nous satisfaire.

Reprenons à notre compte la proposition de Roland-Manuel (1), puisqu'elle n'est que l'expression de la stricte vérité : « Par son ingénieuse « solidité rythmique, par la netteté de ses contours, moins liés l'un à l'autre « que juxtaposés, par la nouveauté de son harmonie, le *Divertissement* « anticipe prophétiquement sur les danses du *Sacre*. »

On saisit déjà, dans cette petite pièce faite de la double alternance d'un mouvement vif et d'un mouvement légèrement détendu, suivie d'une coda, la manière dont Albert Roussel envisage l'instrumentation. La flûte, le hautbois, la clarinette, le basson et le cor se livrent entre eux à des jeux parfaitement innocents, certes, mais où éclate une franche individualité. J'ai dit plus haut combien Albert Roussel se défie du clinquant et du faux-semblant : il nous donne là un exemple probant de la sincérité de ses intentions. Aucune substitution de timbres, aucun artifice ; chacun conserve jalousement son quant-à-soi, et c'est sans doute là le secret de la verdure, de la plénitude avec lesquelles l'ensemble se présente à notre oreille.

Admirons cette constante présence de l'esprit charmant d'Albert Roussel, et profitons de l'occasion qui s'offre à nous pour référer à la fameuse doctrine de l'hédonisme le *Divertissement* bien nommé où cet esprit s'adonne à des plaisirs aussi raffinés.



Longtemps après — pendant cet intervalle ont paru, entre autres, la *Suite* op. 14 pour piano, les *Evocations*, la *Sonoline*, le *Festin de l'Araignée*, *Padmâvati*, la *Fête de Printemps*, la *Symphonie en si b*, la *Naissance de la Lyre* et toute une merveilleuse floraison de mélodies, Albert Roussel revient à la musique de chambre, et nous livre les quatre *Joueurs de flûte* op. 27. Il y a consacré l'été de 1924, et les fait entendre à l'un des concerts de la *Revue Musicale*, le 17 janvier 1925, par Louis Fleury qu'accompagne Mme Janine Weill.

Ces petits morceaux sont voués chacun à incarner un « virtuose perpendiculaire » choisi comme représentant l'une des ères de l'humanité. *Pan*

(1) Roland-Manuel, *loc. cit.*

d'abord, capricieux et improvisateur, puis, lorsque les dieux sont morts, *Tityre* berçant au son de son chalumeau pastoral et mutin l'exil de son ami *Mélibée*.

Si l'Olympe est défunt, les six empyrées de l'Inde, eux, assistent avec indifférence aux avatars de Vichnou : voici *Krishna*, le dieu noir, égrenant lentement ses incantations dans un mode où sévissent les demi-tons :



Enfin, les temps modernes : comment ne pas les styliser, puisque l'on a pour toute ressource une flûte et un piano, sous la forme d'un sérénade aux grâces perfides, que dit l'instrument préféré du héros de la *Pécheresse* d'Henri de Régnier, *M. de la Péjaudie*?

Jeu périlleux, on le concède, que d'entreprendre de faire tenir tant de choses dans ces brimborions. Mais, si l'art suprême est de suggérer, et si les *hai-kaï* enclosent tout un monde, parfois, dans leur dix-sept syllabes, qui contesterait à ces *Joueurs de flûte* le droit de résumer à leur manière, en quatorze pages, l'histoire du vieux continent?

Entre temps, un *Impromptu* aux couleurs irisées, pour la harpe à pédales, est allé porter à Mlle Laskine l'offrande de l'admiration d'Albert Roussel, en la circonstance porte-parole accrédité de tous les musiciens. Il s'écoule à peine un mois entre sa composition et sa première exécution par la dédicataire, 6 avril 1919.

Quelques mesures de prélude éveillent une danse en *fa* mineur, où le *mi* est bémol si le *si* est naturel, d'un savoureux contour mélodique, et que peuplent les sons harmoniques et les gammes glissées en tierces. La « convention » est si souvent l'apanage des morceaux destinés à la harpe qu'il faut bien noter dans cet *Impromptu* la distinction qui préside à l'expansion de la phrase médiane, et l'allure nerveuse des mouvements et des rythmes.

Autre *impromptu* : celui-ci pour guitare, intitulé du nom même de celui qui l'inspira : *Segovia* (avril 1925). Les Madrilènes en eurent la primeur le 25 de ce mois, et nous-mêmes à Paris le 13 mai.

Encore une danse, espagnole, inutile de l'ajouter, valse entremêlée d'un boléro. Le ton est celui de *la*, mais la basse est la plupart du temps la quarte inférieure *mi*, corde extrême de la guitare. Nous retrouvons dans cette pièce ravissante l'écriture diaprée de l'*Impromptu* de harpe, tout

spécialement le mélange des harmoniques avec les notes réelles, qui varie les sonorités presque à l'infini, selon le registre. Ailleurs, et ceci est particulier à la technique de l'instrument hexacorde, certains intervalles de deux octaves, ou, au contraire, certains tassements des accords dans le bas de l'échelle, éclairés du seul fait de la longueur de l'instrument, et de sa richesse en résonances.



La première moitié de l'année 1924 est occupée par la gestation de la *Deuxième Sonate* op. 28, pour piano et violon. Elle nous fut révélée par M. Asselin et Mme Caffaret le 15 octobre 1925, au festival Roussel organisé par la S. M. I.

Les œuvres réussies n'ont pas besoin de longs commentaires : il suffit de les écouter pour s'en éprendre. Après avoir goûté toutes les voluptés des créations libres, Albert Roussel, par une renonciation qui a son prix, nous convie à le suivre ici dans un retour aux formes traditionnelles. Un cadre moyen, des lignes élégantes, un équilibre très habilement réalisé entre les deux instruments : l'auteur s'est souvenu de la lutte désuète de l'obus et de la cuirasse. L'on n'en vient jamais à se demander qui des deux, du piano ou du violon, mettra à mal son adversaire.

Pourquoi adversaires? Il n'est que de s'entendre. Aussi cheminent-ils de bonne compagnie, sans chercher à se jouer insidieusement de mauvais tours.

Procédant franchement par degrés fort disjoints, un thème large ouvre le premier *allegro* :



et dès qu'énoncé, capitule devant une seconde idée plus scandée. Celle-ci, après avoir amené incidemment des effets alanguis de guitare hawaïenne (1) :



(1) On pourra rapprocher cette seconde idée de celle du premier mouvement du *Concerto* de piano op. 36, qui est quasi identique.

a tôt fait de céder le pas à une réexposition, ici au piano, de la première idée, qui lui rend à son tour sa politesse. Que faut-il davantage? La conclusion est brève.

L'*andante* central est coulé d'une seule pièce : c'est une vaste mélodie, qui s'enfle peu à peu, et dont la tension diminue sans hâte, mais aussi sans redite ni grandiloquence. Tout à fait étrangère, par la musique, à la langue faurénne, elle ferait cependant songer à Fauré par la concision et la pureté de la construction.

Dans le *presto*, qui tient lieu de *scherzo* à la fois et de *finale*, il semble qu'Albert Roussel, ait voulu, par le choix d'une mesure immuable à $6/8 + 4/8$, renouer avec l'orthodoxie de la rue Saint-Jacques, comme le citadin va voir, un beau jour, la vieille nourrice qui l'a élevé dans une lointaine campagne, et plante des baisers sonores sur ses joues et sur celles de toutes ses sœurs de lait, dont il détourna jadis la ration.

De périlleux exercices de voltige entre le piano et le violon, où des rythmes se risquent sans filet, encadrent quelques épisodes plus paisibles, où la présence de quarts paraît devoir rappeler l'épisode hawaïen du premier mouvement, qui procédait lui-même, — ai-je oublier de le dire —, par quarts.

Alliance de la soumission aux normes éprouvées et de l'indépendance? Baudelaire n'a-t-il pas tranché le différend en énonçant une fois pour toutes cette maxime : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ! »



Après cette *Sonate*, dont on s'explique aisément que les violonistes se soient emparés comme d'un « outil » séduisant et commode, nous arrivons enfin à la *Sérénade* op. 30 pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle, dont le festival du 15 Octobre 1925 vit également la première audition, grâce au Quintette instrumental de Paris, — et qui avait été élaborée entre avril et septembre.

Dès longtemps, Albert Roussel a atteint la maîtrise. Jamais, peut-être, il n'est allé si loin dans la recherche de l'impondérable, de l'exceptionnel. La combinaison des instruments s'y prêtait, mais, en pareil cas, est-ce assez d'avoir la matière? Cette matière pose à son tour des problèmes, et nous

devons reconnaître que celui du dosage entre toutes ces cordes, qu'il faut se garder de confondre, et la flûte, il y avait place pour la mièvrerie.

C'est ici qu'intervient la faculté dominante du musicien, qui est la sensibilité. Son art est intuitif, et s'il se propose de rendre les impressions délicates que lui font les sujets que d'autres trouveraient menus, il semble viser moins la couleur que les contrastes plus délicats de la grisaille. Ses effets les plus réussis sont obtenus par le procédé du ton sur ton. Il dégrade ou renforce peu à peu une même teinte jusqu'à en faire valoir les aspects les plus insoupçonnés.

A la faveur de cette méthode, qui trouve son emploi en musique dans la présentation d'un accord sous une série de positions curieuses, et conduit insensiblement à la variation harmonique, il n'est pas nécessaire de déployer des thèmes imposants. Quelques notes suffiront, par leur succession, à supporter ces études de rapports sonores. La matière se développe sur elle-même, par une manière d'involution. Trouvailles d'ailleurs spontanées : nous les prenons du moins comme telles, car elles ont leur sémantique à elles. Albert Roussel fait de l'analyse comme M. Jourdain faisait de la prose, et nous supposons qu'ils s'asphyxierait dans le « laboratoire » d'Arnold Schoenberg.

Trois mouvements dans cette *Sérénade* : un *allegro*, un *andante* et un *presto*. La flûte domine le fond des *pizzicali* des cordes, soupire et s'évertue avec une ardeur souriante et passionnée à la fois, tandis que le violoncelle fait par moments entendre sa mâle éloquence de ténor. Dans l'*andante*, nous remarquerons, après ces assauts de galanterie, les arabesques sinueuses que la flûte et les trois archets dessinent au dessus des arpèges de la harpe, où les voix s'enlacent et s'entrecroisent avec la fantaisie la plus étrange. Et pourtant l'on ne cherche point la raison du doux plaisir qu'on éprouve : on s'y abandonne sans arrière-pensée, « la naïade doit cacher son urne, le Nil doit cacher ses sources ».



Que nous réserve un avenir dont se porte garant tout ce passé magnifique? Nous l'ignorons, nous attendons confiants. Albert Roussel suit une voie tracée droit devant lui. Peu, certes, sont aussi bien considérés dans toutes les chapelles, et admis comme pontifes par les fidèles de rites différents. Cet accueil, partout favorable, n'est cependant pas dû à une politique de concessions, car Albert Roussel marche vite, mais sincèrement, sans

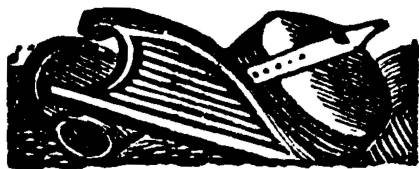
s'occuper des chuchotements qu'il pourrait surprendre sur son passage. Ennemi du scandale, il ne cherche pas à étonner, ni, comme d'autres, à dérouter ses admirateurs, en tournant court s'il s'aperçoit qu'il est suivi. Il évolue naturellement, selon une progression constante.

On lui a fait grief de certains détails d'écriture, de certaines « fausses basses » apparemment difficiles à analyser. Disons-nous qu'on n'a sans doute pas tenu compte de l'emploi fréquent de gammes d'ordinaire inusitées, telle celle de *Krishna*, par exemple, qui requièrent une harmonisation spéciale, si l'on ne veut point sortir de leurs degrés compliqués ! Et là, l'on est conduit à admettre que la musique d'Albert Roussel n'est point seulement inspirée, mais construite, élue, choisie l'esprit dégagé des vaines obligations.

Sa séduction n'est pas sans danger : tant mieux, si ce danger la protège contre le plagiat : de même qu'Albert Roussel renonce à se rattacher à ses devanciers, et qu'il tâche à s'exprimer lui-même, épargnons-lui de l'imiter. Qu'importe qu'on l'accuse d'être hétérodoxe, si on lui fait grâce de le suivre ! Au surplus, défions-nous de ceux qui s'effacent trop vite dans les rangs de la « tradition ». Et attendons un peu de recul pour porter un jugement sain. D'autres ont passé pour des révolutionnaires ou des réfractaires, tel Debussy, qui depuis...

En même temps que ses œuvres suscitent en nous des questions dont les âmes faibles pourraient être troublées, elles apportent une réponse. Il nous semble qu'elles disent, comme les objets réunis sous les vitrines du musée de la rue Gino-Capponi, à Florence, tandis que Charles Maurras les contemplait : « Nous ne connaissons rien de ce qui sortira de nous. Quelle « doctrine pourra naître de la mise en rapport de ces curiosités bizarres ou « communes recueillies de tant de côtés, nous ne le savons pas. Mais nous « voilà : regardez-nous et méditez, si toutefois vous en avez la force. »

P. O. FERROUD.



Les exemples tirés du *Trio* et de la *Première Sonate* sont publiés avec l'autorisation de MM. Rouart-Lerolle et Cie ; ceux de *Krishna* et de la *Deuxième Sonate*, avec celle de MM. Durand et Cie.