

té le moins du monde ; le juge d'instruction Stirner, qui est scrupuleux, qui voudrait, aussi bien que Grisel, interroger Lerou, et dont on brise l'audacieux élan, — le maire Rouxel. M. Lucien Besnard, en écrivant *l'Affaire Grisel*, nous a prouvé, une fois de plus, qu'il excellait dans l'étude des caractères, et qu'il savait, pour grouper des personnages curieux, imaginer un drame puissant, et qui révélât une tare de la société contemporaine.

C'est avec grand soin qu'a été montée et jouée la pièce de M. Besnard. M. Beaulieu est un très adroit metteur en scène, et il a joué avec une spirituelle justesse le rôle du curé Pange. M. Ch. Burguet a très exactement rendu le personnage de Lerou. Et il faut encore citer avec éloge Mmes Dorvalley et Dortzal, MM. Baudoin, Desplanques, Daultry, Ferrier, Lacroix.

Si M. Albert Guinon n'avait pas écrit *Décadence* ni M. Maurice Donnay *le Retour de Jérusalem*, il est douteux que M. René Fauchois eût écrit *l'Exode*. Les trois actes de cette pièce ne contiennent guère qu'une suite de conférences sur la question juive, conférences généreuses d'ailleurs, toujours éloquentes, et parfois solidement documentées. La conclusion où aboutit M. Fauchois est d'une incontestable noblesse.

Il y a, dans *l'Exode*, des scènes où se retrouvent les dons remarquables qu'à M. René Fauchois pour le théâtre. C'est ainsi que la conversation de l'abbé Cyprien Bourda et du rabbin Jacob Hirsch, très bien menée, est vraiment divertissante, et que le récit des crimes de Kichinew, fortement construit, est des plus émouvantes.

M. Gémier a dit avec une rare puissance tragique le récit des massacres russes, et il a été heureusement secondé par Mmes Blanche Toutain et Marcelle Jullien, par MM. Chautard, Léon Pollet, Gilbert Dalleu, Robert Lagrange.

A.-FERDINAND HEROLD.

## MUSIQUE

Opéra-Comique: *La Fille de Roland*.— Les concerts.

Je me rappelle avoir mêlé d'adolescents transports à l'enthousiasme qui salua jadis *la Fille de Roland*. Je m'en souviens comme d'hier, et voici demain trente ans de cela. Décidément, la vie est courte. Ceux qui n'ont pas connu la honte de l'invasion subie comprendront mal que le drame et les vers de M. de Bornier aient pu surexciter jusqu'au délire un public

parisien. L'œuvre arrivait après un de ces moments de morne détresse, dont la réaction soudaine et quasi-réflexe est indifférente à la qualité du réconfort. L'âme meurtrie d'un peuple n'y vit que l'évocation d'un lointain passé d'honneur et de gloire. Avec Charlemagne et Roland, elle atteignait aux confins de sa légende. Dans leur épopée, elle acclamait ses héros, découvrait son « mythe national », — eussent dit Wagner et Nietzsche, — et se retrempait aux sources vives de la race. Il fallait qu'elle eût bien soif du vin de l'espérance, pour s'enivrer de l'innocent coco que lui servit M. de Bornier. Cela est aujourd'hui manifeste : cet excellent homme a méconnu sa vocation et manqué, du coup, la fortune. Il était né pour faire des livrets d'opéra. Afin d'en devenir un très convenable spécimen, sa tragédie a peu pâti de la collaboration posthume de M. P. Ferrier et on est bien obligé de constater que, dans l'amalgame, les vers du poète se distinguent à peine de ceux du spécialiste. L'intrigue a la banalité suffisamment puérile et prévue du genre. De grosses ficelles en nouent et dénouent la trame usée avec la candeur opinâtement usuelle en nos scènes lyriques. Le Ganelon repentant d'Ambigu et le Saxon de Porte-Saint-Martin sont de vieilles connaissances qu'on s'étonnerait de ne pas rencontrer ici. Enfin, avec ses cortèges, ses occasions d'ensembles, de chœurs, il ne manquait vraiment rien à *la Fille de Roland* originale pour fournir un livret selon la formule, — sinon peut-être un ballet. A défaut de ceci, le musicien y introduisit des romances, y trouva prétexte à d'intermittents duos, trios ou quatuors. L'art de M. Raubaud est si imperturbablement traditionnel qu'il en semble afficher une intention de parti pris rétrospective. L'usage constant, inamovible des procédés de facture et de style d'école, donne à son œuvre souvent une allure surannée d'oratorio. Pour l'honnête noblesse et l'originalité, son inspiration est adéquate à celle de M. de Bornier. Son harmonie est quelconque et correcte. Au point de vue purement musical, l'intérêt de cette partition m'apparut, d'un bout à l'autre, d'une évidente inévidance. C'est de la musique dont, je l'avoue, je ne conçois pas bien la nécessité; dont, musicalement, je ne puis discerner la raison d'être. Et cependant, après le dernier accord, incité presque à mon insu au geste involontaire, j'applaudis spontanément avec mes voisins et, à très peu près, toute la salle.

On peut s'interroger plus tard et chercher la raison d'une impulsion spontanée; y résister d'abord est sûrement dérai-

son, à moins que ce ne soit tacite hypocrisie. Dans cet ouvrage où, à mon sentiment, qu'il vienne du poète ou du musicien, « l'art » désappointe, choque ou indiffère, l'antipathie se heurte à une inéluctable probité qui désarme, à une conviction si visiblement profonde que le respect peu à peu s'en impose et qu'on oublie la maladresse ou le convenu des moyens pour s'abandonner tout bêtement à l'émotion. Certes, en fait de génie, M. de Bornier ne possédait guère qu'une bonne volonté tout au plus méritoire, mais il était dénué de roublardise. Si sa médiocrité fut téméraire, elle restait naïve, insoucieuse de briller pour soi-même, inexperte loyalement jusqu'à l'abnégation. Aussi le ridicule s'émousse-t-il bientôt contre une sincérité si touchante. Comme facteur émotif, en somme, le combat de Gérald et du Maure vaut bien celui de Siegfried et du dragonisant Fafner. Vision ou symbole, Charlemagne et ses pairs ont pour nous au moins tout le prix de Wotan, sa walkyrielle et son fumeux Olympe; Joyeuse et Durandal, au seul cliquetis de leurs noms sonores, nous lancent plus d'éclairs que jamais Nothung et sa forge ne nous ont envoyé d'étincelles. Et on finit par éprouver une impression singulière et confuse. Aux fantoches à quoi s'ingénia la verve appliquée du poète, il advient parfois que l'illusion supplée. On arrive à ne plus penser que ces braves gens s'expriment en vers regrettables; on échappe au saugrenu du postulat, à la bourgeoisie du pathos, au pompiérisme de l'épithète. On évince doucement le bon M. de Bornier et sa camelote, pour abstraire un symbole où son « art », assurément, n'entre pour rien, — où, peut-être, tout art est superflu. Celui du compositeur n'est pas pour en démentir l'hypothèse, encore qu'il contribue plus positivement à la suggestion. En ces instants, qui sont ses meilleurs, sans conteste, l'inspiration de M. Rabaud cousine musicalement avec *la Marseillaise* ou *le Chant du Départ*, dont la musicalité, au jugement le plus charitable, est pour le moins des plus relatives. On se sent alors l'âme anonyme et la mentalité d'une foule qui vibre sans se demander pourquoi parce qu'elle est sûre de le savoir, et qu'elle le sait, en effet, plus sûrement que l'industrielle analyse du plus retors intellectuel. Car la voix du peuple est celle de l'instinct infallible, et nos grands-pères n'erraient pas, lui conférant ainsi, immédiate et infuse, « la science du bien et du mal », en y reconnaissant la voix de ce qu'ils nommaient « Dieu ». Et on maudit en Ganelon tous les Judas, de Roncevaux au bordereau; on emboîte le pas de charge pour aller

délivrer Durandal ; on n'est plus gêné par les lieux communs qui l'énoncent pour pénétrer jusqu'au fond du symbole, pour chanter sans sourire : « Haut les cœurs ! » et entonner le *Te Deum* de la victoire — qui est celle du génie de la race autochtone, de sa culture, de sa pensée limpide, précis et fière, de sa langue vérace et d'un tas de réalités impondérables, mais essentielles, constitutives de chacun et de tous, et que l'entité « mère-patrie » synthétise.

Mais ces moments de communion simpliste exigent la solidarité chorale. Il y a des choses qu'on ne chanterait pas tout seul ; il y en a qu'on aimerait mieux qu'on ne chantât point sur les planches. On ne peut se tenir d'un certain malaise en entendant Charlemagne bénir et magnifier la « douce France » aux sons d'un ronflant trémolo. Pour tolérer des lèvres de Hans Sachs un hors-d'œuvre analogue, il faut invoquer l'excuse native d'un incontinent teutonisme et écouter la musique de Wagner. Il ne faut pas trop écouter celle de M. Rabaud pour en recevoir les bienfaits. Elle ne supporte pas l'épreuve de l'attention. Elle agit à la façon des rondes populaires et des refrains de marche : par un rythme facile autant qu'obstiné et le retour, en perpétuelle alternance, des motifs ou de leurs fragments. M. Rabaud choisit volontiers un dessin bien marqué de basse ou de mélos ; il l'expose d'abord avec simplicité, puis le répète, immuable, sans relâche, l'amplifiant peu à peu par la superposition successive de dessins accessoires. Il obtient ainsi de longs crescendos d'une extraordinaire et irrésistible puissance, assez comparables, en leur galopante avalanche, à la charge finale des revues de 14 juillet. Pourtant, ce formidable même n'est guère fait que de procédés. L'intérêt des combinaisons musicales est rudimentaire. On cède à la force du nombre, à l'assaut têtue des répétitions accumulées, implacablement juxtaposées selon le rite et les lois de modulation conservatoire, amendés çà et là, pour l'enchaînement subalterne, de la licence autorisée du chromatique. Ce procédé multiplicateur se révèle propice à une fécondité commode, et M. Rabaud y dispense une harmonie si peu variée que, si on retranchait de son œuvre tout ce qui est reproduction textuelle ou transposée d'autres passages, l'épaisseur de sa partition en serait merveilleusement diminuée. En quelques endroits et durant presque tout le 3<sup>e</sup> acte, le musicien tire de saisissants effets de ces progressions élémentaires et même y sait utiliser, non sans bonheur, le mécanisme de la fugue. Si son Pégase évidemment n'a pas d'ailes, il y déploie le souffle

robuste et le train d'un percheron solidement ferré. Ailleurs, le patient animal ballade paisiblement l'omnibus de la gare à travers une platitude de sous-préfecture. Le goût de M. Rabaud pour les formes traditionnelles souligne alors la digne insignifiance de son inspiration. Son indéniable sens eurythmique, son besoin d'ordre et d'équilibre en tourne à la manie distributive d'une fervente ménagère. L'air initial de Ganelon a la symétrie d'un dessus de cheminée. Sous des globes de verre didactique, la plainte et le remords paternels encadrent de leur pendant compassé le sujet de pendule du « fils respectueux, chevalier fidèle ». L'entrée de ce fils rédempteur jouit d'une équilatérale sollicitude, garantie par un chœur acolyte. Et c'est pareil un peu partout. L'écriture et le contrepoint de M. Rabaud le rattacheraient, d'une assez légitime filiation, à Boellmann et Rheinberger à la fois. Cela respire la routine exercée spéciale à la « musique de *Kapellmeister* », mais décente, et sans les mendelssohnasseries fades ou madrées d'un Reinecke. Ici, rien de mièvre ou de chiqué, nul soupçon d'esbroufe, pas de truc, même pas d'« élégance » ; l'unique souci d'un « bon style » et de la vérité d'expression : c'est la sérénité du juste, parfois son heureuse assurance, — quelquefois aussi son sommeil. M. Rabaud est jeune d'à peine autant d'années qu'en vécut Jésus-Christ, et son œuvre de débutant au théâtre se classe d'emblée parmi les plus sincères et les plus honorables de l'espèce. On peut craindre, néanmoins, qu'il ne soit pas de taille à dépouiller le « prix de Rome » qu'il reste, et son âge, autant que sa belle ardeur de lauréat convaincu, induirait à redouter en lui quelque Brahms attardé futur. Ce n'est certes pas cette perspective, ni l'art actuel du musicien, sans doute, que j'accueillis en battant des mains ; moins encore la pièce et les vers. Qu'ai-je donc applaudi malgré moi ? Peut-être des symboles, mais très probablement aussi une chose assez rare en tous les temps : l'irréductible loyauté de l'effort.

### §

Les séances de *la Nationale* sont réglées par la périodicité quindécimale de samedis immémoriaux en prévision de quoi on organise avec sécurité ses engagements éventuels. Il a fallu qu'une exceptionnelle dérogation à l'us antique tombât précisément sur un de ces concerts avec orchestre, où l'inédit témoigne annuellement, par son abondance ou sa saveur, de l'admirable vitalité de notre art musical. Si je dois déplore de n'y avoir pu assister, du moins serai-je le seul à m'en

plaindre, puisque M. L. de la Laurencie a bien voulu prendre ma place et m'envoyer aussitôt ses « impressions toutes fraîches », dont la désinvolte lucidité est assurément peu commune en semblable occurrence. Le lecteur m'en voudrait d'en paraphraser la rédaction primesautière et je cède la parole à l'impressionné en transcrivant d'après sa lettre : «... Je vois surtout à signaler dans ce copieux programme la *Symphonie* de Labey, les *Deux pièces* d'Inghelbrecht et les fragments de la *Suite bretonne* de Ladmirault. Le *Prélude* de Mme Ducourau est une œuvre intéressante et pittoresque. *L'aigu bruissement* de M. Malet semble un peu long. C'est un commentaire symphonique des vers de Leconte de Lisle, avec des poussées de quatuor sous les mots «... remuait les maïs et les cannes en fleur » et des irisations («... d'argent et d'azur irisée...») obtenus par un jeu assez ingénieux de mouvements contraires. La *Symphonie en mi* de Marcel Labey était une des pièces de résistance du concert. Elle est construite sur un thème générateur, emprunté à *l'Etranger*. A ce thème cyclique, chacun des mouvements adjoint des thèmes particuliers : 1<sup>er</sup> Mouvement. *Animé*. — Première idée rythmique dérivant du thème générateur, exposée par le quatuor. Seconde idée mélodique confiée aux bois. Développement et réexposition classiques. A la fin, un épisode de hautbois rappelle poétiquement le motif générateur. 2<sup>e</sup> Mouvement. *Très vif*. — C'est un joli scherzo d'une écriture fine et d'une instrumentation chatoyante : il a failli être bissé. Structure classique. Première idée rythmique qui se joue entre les violons, la flûte et le cor anglais. Trio mélodique très gracieux, puis reprise du premier thème (à 2 temps) que fouaillent d'amusantes rafales de petite flûte. 3<sup>e</sup> Mouvement. *Lent*. — Lied à trois compartiments avec variations au milieu ; morceau sévère, rempli d'« imitations », mais d'une allure soutenue et d'une écriture excellente. 4<sup>e</sup> Mouvement. *Vif*. — Je n'aime pas beaucoup le thème spécial de ce final. Le principal intérêt consiste dans le rappel de la plupart des autres thèmes ; pour terminer, choral de cuivres et péroraison au cours de laquelle les trombones, puis les cors, murmurent le thème ; fondamental dont le rythme revient aux dernières mesures, *vià* timbales. En résumé, œuvre sérieuse et qui promet. Il me semble que la personnalité appliquée et réfléchie de Marcel Labey s'y montre mieux que dans sa *Sonate*. Les deux joujoux du très jeune Inghelbrecht m'ont beaucoup plu. Ce sont des piécettes, de petits riens, mais c'est écrit de manière piquante et sans autre

prétention que de suivre le sillage de Debussy. Quant aux fragments de la *Suite bretonne* de Paul Ladmirault, ils m'ont révélé une nature de coloriste des plus captivantes. Dans la *Pantomime*, la lande s'étend à perte de vue sous les tenues mystérieuses des flûtes et des clarinettes; dans le lointain, un cor murmure. Il y a des plans sonores qui s'étagent dans un recul des plus curieux. Le *Scherzo*, construit sur une ronde bretonne est amusant au possible, avec ses accents lourdement appuyés sur les temps faibles; le miroitement fantastique de son orchestration. Sans doute, les « *Das* » et autres « *Bugale-noz* » seraient peut-être bien surpris d'entendre nos rondes si simples tarabiscotées de sons bouchés de cuivres, de trilles de flûtes et de grésillements de violons en sourdine. Mais il se dégage de tout cela une impression originale. P. Ladmirault est vraiment un coloriste, et puis il écrit librement, sans fâcheuse scholastique... » Ici, l'émoi du critique est favorisé par les souvenirs du Breton, mais si sa modestie souhaiterait contrôler ces « impressions sommaires » par l'examen des partitions, on ne se douterait guère que ce secours ait manqué à sa pénétrante analyse. Il en ressort très nettement que ces productions *inédites* ont une réelle et parfois remarquable valeur, et je remercie mon aimable correspondant de m'avoir si brillamment épargné le remords de n'en point parler. Un tel concert démontre une fois de plus la merveilleuse fécondité de notre musique française. Il est presque invraisemblable que, sans compter l'appoint du théâtre, après les « premières auditions » récemment imposées à MM. Chevillard et Colonne, après ce qu'elle-même a fait connaître cette année, *la Nationale* ait pu composer un programme symphonique aussi considérable, et trouvé assez de matière inédite pour être obligée de choisir et de « fragmenter ».

### §

Au surplus, si, chez nos voisins mêmes, quelques-uns se décident presque à reconnaître désormais à notre pays ce que M. Riemann appelle « l'hégémonie musicale », on est bien forcé de reconnaître aujourd'hui qu'il y a pas mal de temps que la conquête en est commencée. Les œuvres de nos musiciens vivants envahissent les programmes où, peu à peu, ils ne rencontrent plus guère d'autres rivaux étrangers que des morts. Bien mieux, il est devenu possible et toujours plus fréquent que les ouvrages de nos contemporains, — voire d'un

seul d'entre eux, — fournissent la substance exclusive de concerts dont l'intérêt est rarement négligeable. Ce fut, à la Bodinière, une séance délicieuse que celle consacrée à P. de Bréville. Avec son *Ouverture pour un drame* au Nouveau-Théâtre, *Stamboul* à la Nationale, par les doigts de Mlle Selva, cette sélection de lieder et de pièces résume harmonieusement son art si sincère, délicatement personnel, d'une originalité très fine, parfois subtile sans jamais l'ombre de maniérisme. Après l'avoir fêté l'an dernier, la Schola a voulu associer l'auteur de *Pelléas* à celui de *l'Etranger* pour un nouveau triomphe et, justement le même soir, l'affiche de l'Eolian réunissait les noms de Gabriel Fauré, Duparc et Debussy. Stalles, couloir, escalier, galerie suprême, l'albe crypte était bondée depuis son tapis jusqu'aux volutes de son plafond *modern-style*. Je ne sais si cette affluence s'adressait toute à la musique, mais elle serait amplement justifiée par l'interprétation. Il est difficile d'en rêver de plus accomplie. MM. Parent, Loiseau, Vieux et Fournier atteignent à une perfection d'ensemble et de nuance expressive qu'on ne saurait guère dépasser. On ne peut plus entendre, d'autres archets que des leurs, le *Quatuor* de Cl. Debussy. Mme Marie Mayrand chanta les belles mélodies d'Henri Duparc d'une voix chaleureuse ou émue, soutenue par un accompagnateur anonyme dont le jeu laissait deviner un véritable artiste. Et, en effet, c'était Marcel Labey. Le *Quatuor* de G. Fauré bénéficia du concours de Ricardo Vinès, qui joua ensuite *les Estampes* comme lui seul, décidément, sait jouer la musique de Debussy. Il dut bisser *Jardins sous la pluie*, rappelé avant et après par des applaudissements qui ne voulaient pas s'arrêter. Je ne suis pas sûr que M. Parent n'ait pas dû le pousser par derrière, pour qu'il revînt en recueillir l'hommage. Encore que ces ovations lui soient depuis quelque temps habituelles, le trop modeste artiste ne semble pas s'y accoutumer. Car il est de ces virtuoses qui ne jouent pas « du piano », mais qui jouent « de la musique ». Il songe seulement à celle-ci, et si peu à se faire valoir que sa sincérité paraît craindre de détourner indûment une part du succès. Il lui faut pourtant se résoudre à accepter pour sienne celle qui s'adresse à son admirable talent. Elle est d'autant plus belle qu'elle lui vient sans qu'il l'ait cherchée, et nulle jamais ne fut certes mieux méritée. C'est une joie de constater, car le cas se généralise, que de vrais artistes, dont le désintéressement ignore la réclame, reçoivent chez nous la récompense qui leur est due.

Nous redevenons musiciens comme aux plus glorieux jours de notre histoire musicale. Il est probable que nous nous moquons de « l'hégémonie », mais nous sommes entraînés d'aimer, comme jadis, la musique pour la musique. Est-ce la cause pourquoi nous aimons moins, sinon plus du tout celle de Berlioz? Sa *Damnation* persiste... aux vacances. Depuis Noël et le jour de l'an, M. Colonne soupire après Pâques. J'en profiterai pour signaler la nouvelle édition du livre où M. Prod'homme a fait une étude approfondie de la « légende » berliozienne. Il y ajouta cette fois de curieux extraits de la presse contemporaine, et les documents y amassés ne seront pas de moindre utilité aux musicologues ou amateurs, que l'analyse thématique aux jeunes générations inaverties. M. Colonne est féru de Berlioz; Lamoureux idolâtrait Wagner; M. Chevillard a un faible pour Schumann. Il le joue si bien! Toutefois *le Paradis et la Péri* (1843) a reçu du public un accueil plutôt tiède. Dans cette œuvre, où maintes pages demeurent exquis, l'influence de Mendelssohn apparaît déjà désastreuse. La géniale spontanéité de Schumann s'accroît au « métier », s'engluant aux formules, se fige à l'empois de la fugue. Schumann était naturellement peu apte aux compositions de longue haleine, car il n'avait qu'une corde à sa lyre. Le charme tout « allemand », si *echt deutsch*, de son inspiration s'alourdit ici du poids mort d'une science traditionnelle et devient monotone. Il y a une vingtaine d'années, pourtant, on eût acclamé *le Paradis et la Péri*. Classique, néo-classique ou romantique, nous recevions alors d'outre-Rhin la manne musicale avec une indistincte et déférente avidité. Depuis, notre foi s'est éclairée. Avant de communier, nous examinons les espèces. Nous avons perdu le respect des doctes Apôtres, la superstition des reliques, et savons dépister l'apocryphe des épigones. Le « canon » ne nous en impose plus en tant que tel; il nous consterne instinctivement quand Schumann en impose, au fil souple de sa mélodie, le dévidoir d'imitations machinales. A l'origine des « procédés », on rencontre généralement un grand artiste qui en créa ou épuisa les ressources. Nous avons remonté assez loin dans le passé pour distinguer la maîtrise ingénue des recettes. En fait de « fugue » d'aujourd'hui, notre enthousiasme exige du Bach. Chez celui-là, le métier ne nous gêne pas, car cet autodidacte ne l'avait point appris en rhétorique. Dans son contrepoint double et ses imitations nous découvrons l'expression spontanée de la sensibilité du

vieux *Cantor*. D'où sa vogue actuelle et croissante. Lui aussi suffit, à soi seul, aux programmes de soirées entières. On explore son œuvre immense; chacun s'y prend de sa façon et y trouve toujours autre chose. Comment doit-on jouer du Bach? Probablement comme on le sent, — comme on l'aime, surtout, car on est sûr alors de le comprendre. Après son récital de la salle Erard, M<sup>me</sup> Landowska en a réitéré la preuve à la Trompette. M<sup>me</sup> Landowska joue du piano d'une manière qui n'appartient qu'à elle. C'est la grâce idéale de l'*ewig Weibliche*, l'inéluctable emprise de « l'éternelle ensorceleuse ». On ne peut s'y soustraire et, d'ailleurs, on ne le voudrait pas. Le marivaudage un peu grêle du clavecin nous divulgue un Bach — qui sait? peut-être authentique, — insoupçonnable de svelte élégance. Avec ses Courantes et ses Gavottes, le géant s'humanise en un brillant marquis du plus galant des siècles. Pincé dans son habit de cour et poudré à la maréchale, il sait, dansant la sarabande, pivoter sur ses talons rouges après l'experte révérence. C'est lointain, fané, bibelot rare, et frais, vif ou tendre à la fois. C'est délicieux... pour un moment. Cependant, j'avoue préférer ce que l'artiste obtient de nos plus modernes Erard. Sans trébucher jamais à l'afféterie du fignotage, ses doigts impétueux ou prestes effleurent le clavier avec une inimaginable délicatesse, déroulant la dentelle polyphonique des *Suites* en un réseau mouvant de sonorités cristallines. Et de ces arabesques séculaires, s'éveille un monde radieux de voix et de murmures; tout cela vit d'une jeunesse exubérante ou sereine, naïve, caline ou rêveuse. M<sup>me</sup> Landowska joue Bach par cœur, et l'aime d'un cœur féminin. Un cœur de femme et le génie de Bach, n'est-ce pas deux Sphinx en présence? Nous avons assisté déjà à semblable rencontre, et il semble que chaque épreuve dévoile des beautés inaperçues de notre virilité présomptueuse. M<sup>lle</sup> Selva s'est penchée sur l'œuvre insondable et scruta pour nous son univers. Elle nous promena par ses allées de gloire et par des routes ignorées, nous révélant tous ses spectacles. Il nous advint, en la suivant, de traverser parfois des mêlées de sanglots et de cris, de gravir des rocs calcinés pour atteindre des cimes. En passant par les mêmes chemins, M<sup>me</sup> Landowska nous montre des fleurs et des sourires. — Wagner avait raison : Protée ou Klingsor, ce vieux Bach est sorcier.

JEAN MARNOLD.