

plutôt à croire qu'il s'écrierait : « Rendez à Pierre ce qui est dû à Pierre ! » et qu'il admirerait tout le parti qu'on a su tirer de ses enseignements.

M. Saint-Georges de Bouhéliier s'est posé la question à son tour ; et, pour nous faire connaître la réponse qu'il s'est faite, il a écrit **le Roi sans couronne**. De la parole évangélique, si naïvement incohérente, il n'a gardé que les mots de douceur et de tendresse. Et le nouveau Christ s'en va par le monde, prêchant l'amour. Une enfant malade, qu'il a sauvée, une prostituée l'accompagnent. Et puis c'est un carrier, un fossoyeur. Les discours du maître sont mal compris. Les disciples s'égarent. Ils font de terribles violences. Et c'est le Christ qui est châtié pour eux.

Il y a des couplets d'une réelle éloquence dans la tragédie de M. Saint-Georges de Bouhéliier. Certains tableaux sont mouvementés, et d'autres sont majestueux. Peut-être, malgré tout, les premiers actes sont-ils un peu lents. Mais la pièce finit par s'animer, et les deux derniers actes ne manquent pas de puissance. Dans le quatrième acte, la douleur du Christ, quand il se sépare des disciples qui l'ont mal compris, est émouvante. M. Saint-Georges de Bouhéliier, pour l'exprimer, a trouvé des mots justes, et il a su éviter des développements faciles, qui eussent fâcheusement alourdi la scène.

Le cinquième acte est une sorte d'épilogue. Le Christ a été supplicié, avec la prostituée. Mais la jeune fille guérie jadis, et son frère — le disciple de la dernière heure — vivent encore. On s'est emparé d'eux, on les a condamnés à une agonie terrible ; on a aveuglé la jeune fille ; son frère et elle ont été liés à des arbres, dans la forêt ; les passants se détournent avec horreur : le Christ n'a laissé qu'une mémoire exécrée, les siens sont détestés. Il y a une grande angoisse dans le dernier acte du *Roi sans couronne*, qui est d'une très louable sobriété. Et, par la finale scène M. Saint-Georges de Bouhéliier suggère à l'auditeur que la parole d'amour n'aura pas été dite vainement.

Il y a de nombreux personnages dans *le Roi sans couronne*. Beaucoup ont été bien tenus, par M^{mes} Georgette Loyer, Marie Kalf, Louise Marquet, par MM. Rameau, Mévisto, Daubry, par d'autres encore.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

SOCIÉTÉ NATIONALE : *Miroirs*, pièces pour piano de Maurice Ravel exécutées par R. Vines ; *En Languedoc*, de D. de Séverac. — PUBLICATIONS ET LIVRES : *Revue musicale de Lyon* ; *Revue du Sud-Est*. — A. Boschot : *La Jeunesse d'un Romantique*. — J.-G. Prod'homme : *Hector Berlioz*. — P.-L. Hillemacher : *Gounod* ; L. Dau-

riac : *Rossini*; M.-D. Calvocoressi : *Liszt*; chez H. Laurens, éditeur. — Michel Brenet : *Palestrina*; chez F. Alcan, éditeur.

Il n'est jamais trop tard, heureusement, pour parler de Ricardo Viñes, que M. Chevillard se décida enfin, au commencement de décembre, à présenter à ses abonnés. Il joua pour eux le *Concerto* de Rimsky-Korsakow, qu'il avait fait applaudir au Conservatoire un an plus tôt, y donnant, comme c'est sa coutume, l'impression d'un artiste et non d'un virtuose. On l'entendit depuis un peu partout, infatigable, prodigue avec simplicité de ses heures et de son talent, aux conférences de Calvocoressi sur la musique russe, à celles de Louis Laloy sur la musique de l'Extrême-Orient d'abord et, rue d'Athènes, hier, sur l'œuvre de Claude Debussy, causerie enthousiaste et fine préfaçant un concert où alternaient les voix et l'art également admirables de M^{me} Camille Fourrier, de M^{lle} Bréval et de M. Jean Pénier. On l'entendit aussi à la Nationale, dans cinq pièces encore inédites de Maurice Ravel, *Miroirs*, et il y parut se dépasser soi-même. Il semble que Ricardo Viñes atteigne une période d'épanouissement de sa maîtrise. Sa technique merveilleuse, qui ne fut jamais pour lui qu'un moyen, est désormais l'instrument le plus souple au service de sa sensibilité, comme une sorte de réflexe instinctif réagissant avec une suprême délicatesse autant dans l'expression d'un sentiment intime ou subtil qu'au milieu de l'emballement de la plus invraisemblable fougue. Son secret est d'avoir voulu toujours jouer, non pas du piano, mais de la musique, et de la musique que, le premier parmi les virtuoses, il sut comprendre et imposer parce qu'il l'aimait et la jouait avec tout son cœur, insoucieux de succès égoïste ; et la joie est sans mélange d'assister au triomphe de ce modeste, dont la sincérité entraîna d'emblée toutes les sympathies, et de saluer le grand artiste qu'il est devenu sans efforts, peut-être sans s'en douter, comme par une évolution naturelle et sereine au commerce de la beauté. On n' imagine guère sans quelque déception une œuvre nouvelle de Debussy révélée par un autre que Ricardo Viñes, et lui seul était certes capable d'interpréter comme il le fit ces *Miroirs* de Maurice Ravel. Je ne sais plus à qui Schumann écrivait, à propos des *Kreisleriana* qu'il venait de finir : « Voilà du nouveau, et de quoi penser. » Il y avait de quoi, en effet, et nulle évocation ne me semble mieux pertinente à marquer le caractère du développement de sa personnalité, accusé par ces dernières productions de Maurice Ravel. On constatait dans ses débuts la griserie d'une sensualité vibrante aux harmonies neuves et pittoresques, une audace juvénile et quasi volontaire à la pénétration du phénomène sonore, dont les conséquences apparaissaient prestigieuses déjà dans les *Jeux d'eau*, encore qu'un peu extériorisées, peut-être, voire jusque dans l'Asie de *Shéhérazade*, nonobstant, là, l'*Indifférent*, et l'*adagio* du

Quatuor antérieur. La valeur de ses ouvrages et la forte individualité du musicien s'affirmaient bientôt si évidentes à tous que le *tolle* fut unanime autant que l'ahurissement quand un jury de sommités cuistralles s'avisa de le sournoisement frustrer des bénéfices du Prix de Rome. L'originalité d'écriture, la verve, la saveur de l'inspiration étaient indiscutées, chez lui, par les adversaires mêmes de ses tendances. D'autres choses frappent avant tout dans *Miroirs*, de quoi certains précisément lui contestaient volontiers la faculté native en dépit de maint témoignage : une émotion dont on est étreint tout de go, poignante, âpre parfois jusque dans sa douceur ; une simplicité large qui domine et gouverne harmonieusement le flot capricieux des arabesques ; bref, on éprouve ici, quoi qu'on fasse, la suggestion de ce complexe assez mystérieux qui se définit « profondeur » et qui est le signe des chefs-d'œuvre. Et tout cela apparaît tel pour émaner spontanément d'une sensibilité ingénue, joyeuse ou émue de vivre, qui transpose d'instinct, en ces visions sonores, de la vraie vie, radieuse et profonde. Certes, cela apparaît rare aussi, imprévu, mais de simple, touchante ou exquise réalité. La plainte des *Oiseaux tristes* est humaine, entrecoupée du tumulte naturiste et charmant de leur envol d'effroi. C'est à mon humble avis la perle du recueil, avec *Une barque sur l'Océan*, tableau plus vaste, délicieux de grâce et de vaporeuse splendeur. Nul pathos ici, d'ailleurs, pas plus qu'ailleurs. Il ne le fait pas à la pose, cet océan, tandis qu'il berce le frêle esquif de la cime aux vallées de ses vagues et l'inonde, par aventure, d'arpèges d'écume irisée ; il réserve à meilleure occasion ses éclats de grandiloquence et sa tempête. Parfois même il oublie un instant son jouet fragile pour s'assoupir sous le soleil dans le rêve de son immensité ; et, comme il se tait, des accords semblent sourdre de l'abîme, graves, puissants et doux, — lointains. Et tout cela est fait d'admirable musique. Les compositions pour le piano sont la pierre de touche du musicien né. Restreint aux deux portées propres au genre, privé du truchement souvent spécieux des timbres, il y est plus libre cependant pour créer à sa guise, et donner la mesure d'un génie éventuel en sa tout immédiate et intégrale expression. La manière pianistique de l'auteur de *Miroirs* est personnelle entre toutes et novatrice à bien des égards ; elle aussi, malgré l'apparence, semble évoluer ici dans le sens d'une simplicité plus sûre qu'annonçait nettement déjà la *Sonatine* d'hier, ça et là schumanienne encore, peut-être, mais d'intitulé trop modeste. Evidemment le mécanisme exigé dans *Miroirs* n'est pas à la portée de tout le monde, et même aurait bien plutôt l'air de narguer d'autres doigts que ceux de Ricardo Viñes. Les ressources de l'instrument sont exploitées sans précaution la moindre à l'endroit des bonnes volontés d'amateurs ; mais il ne faut pas se laisser candidement abuser par le rideau des doubles croches. Les « traits », ici, n'ont rien

à voir avec un virtuosisme postiche, un factice et oïseux *brillante con finolissima bravura*; une intangible harmonie s'y disperse et s'y synthétise, plus souple, plus riche, pour y fuser ainsi dans sa luxuriance fluide. Cette harmonie enfin s'atteste émancipée décidément de toute gênante influence; l'assimilation, complète, des divers et plausibles apports; et la personnalité de l'artiste est sortie victorieuse de l'épreuve où sombrent les médiocres. Si cela peut à quelques-uns sembler trop visiblement procéder tout droit de *Pelléas*, la faute en est à nos oreilles troublées encore des trop récentes révélations debussystes : demain il n'y paraîtra plus. Vers 1615 ou 20, peut-être cela passa-t-il pour imiter Monteverdi, que d'user sans préparation des 7^e et 9^e de dominante. Sans doute, le grain de *Pelléas* a germé et la moisson commence, mais une influence n'est féconde que pour autant qu'elle est assimilable, et la gloire de Claude Debussy se double de tout ce que la beauté de son œuvre aura semé pour l'avenir. Justement à la Nationale, au concert suivant, M^{lle} Selva fit réentendre *En Languedoc*. Maurice Ravel et Déodat de Séverac apparaissent les deux choryphées de notre jeune école. Leur art profondément différent, presque opposé d'allure, de concept, d'inspiration, n'en est pas moins profondément original et personnel, pareillement insoupçonnable, inespéré en ses fruits encore verts. C'est la sève de la jeunesse forte, géniale et saine qui monte et pousse des rameaux nouveaux dans le chêne ancestral. Un Ravel et un Séverac si tôt après *Pelléas*, assez tôt dans notre musique pour y escorter un Debussy, l'événement est insigne. Nos pères eussent crié : « Noël ! Noël ! Réjouissons-nous ! »

MEMENTO. — Je dois signaler d'abord, comme précieux essais de décentralisation, les efforts de la *Revue musicale de Lyon*, spirituellement dirigée par M. Léon Vallas, particulièrement secondé d'un débutant critique, M. Edmond Locard, dont les chroniques théâtrales sont à tout point de vue des plus remarquables. En même temps que M. Witkowski initiait les Lyonnais aux chefs-d'œuvre du passé et du présent le plus contemporain par la création d'une *Société des grands concerts*, la fondation par MM. Fournier-Lefort et J. Lelarge de la *Revue du Sud-Est* soulignait le réveil artistique de notre antique et illustre cité française. C'est là que M. Adolphe Boschot donna, par quelques chapitres, la primeur de son captivant ouvrage, *la Jeunesse d'un Romantique*, qui vient de paraître en volume. On a tellement écrit sur Berlioz que d'aucuns en seraient tentés d'estimer que ce livre arrive trop tard. Ceux-ci se tromperaient singulièrement. On pourrait presque dire au contraire que, pour la première fois, on touche ici du doigt la vérité à propos du personnage étrange, et on la connaît dans les moindres détails, en voulant bien collationner l'*Hector Berlioz* de J.-G. Prod'homme, excellente historiographie minutieusement documentaire surtout, à la lumière des *faits* récoltés, découverts, — dénichés, — par la patience érudite et la perspicacité de M. A. Boschot. Que de légendes

s'écroulent, complaisamment édifiées par le héros lui-même et sans nul contrôle accueillies par ses apologistes ! Ce diable de Berlioz fut vraiment le Tartarin du romantisme. M. Boschot ne se contente pas de le prendre en flagrant délit... d'inexactitude — évidemment inconsciente — à chaque page ou quasi de ses Mémoires et ailleurs, au sujet de ses actes ou d'événements interprétés à sa façon, il analyse aussi la genèse des œuvres musicales, dévoile la composition morcelée de la *Fantastique*, où le rabibochage d'une *Marche des Gardes* en *Marche au supplice* vous laisse un tant soit peu rêveur. Une étude fort neuve et fouillée des doctrines et de l'activité de Lesueur n'est pas moins suggestive au regard de l'influence du professeur sur son fougueux élève. En somme, un livre à lire, à relire et à conserver en attendant la suite qu'on souhaite prochaine, car il finit à 1831, et M. Boschot ne saurait s'arrêter en si beau chemin. Le goût des monographies se répand et grandit avec l'éducation musicale du public. Deux éditeurs ont entrepris des collections concurrentes : M. Henri Laurens a jusqu'ici pour lui du moins la quantité. Le *Gounod* de MM. P.-L. Hillemacher est une biographie où foisonnent les anecdotes, de lecture agréable, sans toutefois pénétrer bien avant dans l'œuvre du musicien. Chargé de *Rossini*, en revanche, M. Lionel Dauriac s'est brillamment gardé d'encourir un reproche analogue. Son commentaire musical est rempli d'intérêt, encore que discutable en maint endroit peut-être, mais on sent que l'auteur connaît à fond ce dont il parle, ce qui n'est certes pas banal à l'heure actuelle en parlant de *Tancrède*, de *Moïse* et d'*Othello*. Son travail en devient instructif et, en d'assez heureuses conclusions, M. Dauriac a su noter le « romantisme » de Rossini. Il a raison, à la question qu'il pose : « Rossini est donc un moissonneur et non pas un semeur ? » — de répondre : « Il est l'un et l'autre... » En tout cas, Rossini ne fut point l'imbécile que bien des gens se figurent aujourd'hui : il était de la race des novateurs. Entre lui et Spontini, il y a un abîme et, quoique le *Freischütz* soit de 1821, ce n'est pas sûr du tout que Rossini n'eût pas fait *Guillaume Tell* en 1829 sans avoir entendu le *Robin des Bois* tripatouillé par Castil-Blaze en 1824. Sa prodigieuse facilité d'assimilation néanmoins autoriserait quelque doute et, à tout prendre, alors que M. Dauriac cite Gluck, Haydn, Mozart et Spontini, on est un peu surpris de l'absence du nom de Weber dans son livre, parmi ceux des inspireurs possibles ou modèles du grand romantique italien. M. Calvocoressi s'est acquitté avec bonheur de la tâche difficile qui lui fut confiée. Son *Liszt* est la première étude d'ensemble écrite en langue française sur la vie et l'œuvre du maître si tardivement adopté par nos concerts parisiens. Sa documentation est abondante et sérieuse, encore qu'il regrette en passant que soit publiée seulement réduite à quatre mains la *Beethoven-Cantate* dont je me trouve précisément posséder la partition piano et chant. Mais ce sont là vétilles qui n'entament pas la valeur d'un travail aussi considérable, de haute conscience et de jugement éclairé. De son côté, M. Félix Alcan a inauguré une série de *Maîtres de la Musique*, due à l'initiative de M. J. Chantavoine, par un *Palestrina* de Michel Brenet qui m'a tout l'air de constituer un petit chef-d'œuvre du genre « monographie ». Le savoir de l'auteur est européennement reconnu, mais le mérite de l'écrivain, par surcroît, n'apparaît pas moindre

en la circonstance. L'érudition scrupuleuse et multiple de Michel Brenet, bien loin d'être rébarbative, s'énonce en un style élégant, sobre ou chaleureux qui charme dès les premières lignes et retient jusqu'à la dernière. La biographie de Palestrina était jusque assez récemment farcie de racontars apocryphes, d'hypothèses témérairement acceptées, dont Michel Brenet fait justice en puisant autant dans son propre fonds qu'aux sources les plus averties contemporaines. L'analyse de l'œuvre d'un musicien dont on commence enfin, grâce aux Chanteurs de Saint-Gervais, à connaître autre chose que le nom mélodieux, est des plus attachantes. M. Brenet y révèle discrètement, en dissuadant d'y attacher une importance excessive, « ces traits descriptifs dont on a voulu attribuer l'invention à Jean-Sébastien Bach », — légende qui semblait s'implanter chez nous sous la déconcertante autorité de la lourde et superficielle compilation de M. Schweitzer, — alors qu'ils appartiennent si peu même « aux musiciens dramatiques du xvii^e siècle », que ces traits « se rencontrent chez la plupart des maîtres du xvi^e » ; sans compter tout l'art antérieur, à n'en douter guère, car la musique descriptive ou « à programme » remonte aux plus lointaines origines, au moins, et avec certitude, jusqu'au nome pythique de Sacadas et, encore avant lui, d'Olympos. On pourrait peut-être risquer quelques réserves touchant certaines assertions du savant commentateur ; celle entre autres où, pour justifier l'emploi de chansons populaires dans les compositions religieuses, il avance que ces mélodies étaient rendues « méconnaissables » par les changements de tonalité et de mesure, et que, d'ailleurs, « leur signification primitive serait restée ignorée ou inaperçue de l'auditoire qui les entendait chanter, aussi bien que des musiciens qui en faisaient usage. Car, surtout à l'époque où Palestrina continuait de les employer, ces thèmes étaient presque tous depuis longtemps séparés des paroles auxquelles ils avaient appartenu ». L'argument n'est pas péremptoire ; il pourrait tout aussi bien servir à démontrer que les paroles absentes étaient suffisamment connues pour qu'il parût inutile de les transcrire, et ces mélodies populaires, d'autre part, n'étaient pas toujours fractionnées au point d'être défigurées sans remède, ce à quoi le traitement « par augmentation » n'apparaît pas plus fatalement idoine, à l'épreuve, que celui « par diminution », — et tout spécialement à l'égard « des musiciens qui en faisaient usage » dans des Messes où ces mélodies jouaient le rôle de « thèmes conducteurs ». Il semble bien plutôt que ce soit justement leur faculté d'être « reconnaissables » à tous, musiciens ou fidèles, au milieu des enchevêtrements de la polyphonie contrapuntique, qui les fit tout d'abord utiliser de la sorte en des ouvrages de forme ou conception « cyclique » et, si l'époque palestrinienne, avec l'avènement de l'inspiration individuelle même à l'Eglise, peut marquer le déclin de ces us et coutumes, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'ils eussent disparu tout à fait, ni surtout que la tradition de ces airs « populaires », pas plus que le souvenir du texte y attaché jadis, fût périmée absolument dans les mémoires. L'observation de M. Brenet peut donc paraître, à tout le moins, généraliser à l'excès une probabilité assurément soutenable en certains cas particuliers, mais non pas applicable à tous a priori. Ces objections, que je ne me flatte pas être sans réplique, ne diminuent en rien mon admiration pour le beau

livre de Michel Brenet et n'en sauraient qu'imparfaitement évoquer l'intérêt et la portée complexes.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Expositions. M. Louis Braquaval (galeries Durand-Ruel, 16, rue Laffitte), de M. Dewing Woodward (galerie Georges Bernheim, 9, rue Laffitte) ; deuxième exposition d'ensemble des « Intimistes » (galeries Henry Graves, 18, rue de Caumartin, exposition de M. Ramon Palmarola y Ramon (L'Indépendance artistique, 20, rue Le Peletier). — Les Musées d'Europe, *la Belgique*, par Gustave Geffroy (Librairie Nilsson). — Memento.

Voilà des années que **M. Louis Braquaval** ajoute les œuvres aux œuvres, paisiblement, avec certitude et sérénité. Rien de moins tapageur que cet art fait d'intuitions vérifiées, d'observations minutieuses et constantes, rejointes et harmonisées par le sens de la vie des êtres et des choses dans le plein air coloré. Rien aussi qui inspire mieux la confiance ou qui, plutôt, l'impose davantage, avec ce doux despotisme, irrésistible, des natures patientes, — et la patience n'exclut pas la passion. Du domaine restreint que M. Braquaval a choisi, voici qu'il est maître ; les toiles peu nombreuses, mais toutes parfaites, qu'il vient de montrer, sont autant d'irréfutables affirmations de cette maîtrise. D'autres procèdent plus hardiment, plus largement. Des paysages citadins — Paris, Amiens, Abbeville, Péronne. Saint-Valéry-sur-Somme, Boulogne-sur-mer — où cet artiste se complait depuis longtemps sans jamais nous en lasser, les impressionnistes feraient, et de plusieurs des thèmes qu'il affectionne ont fait de vastes interprétations tumultueuses dont je ne nierais point la bravoure. Je ne crois pas que j'y trouve cette impression de paix dont M. Braquaval a l'amour et le secret. Il l'obtient par de petites touches qui voisinaient presque sans écarts si çà et là les contrastes de tons plus vifs ne les relevaient et ne les distançaient. Procédé qui, sans être étranger à la leçon impressionniste, rejoint celle des bons paysagistes français de 1830 et s'en recommande. Il est très sensible dans des toiles comme le *Marché à Abbeville* et le *Marché à Amiens*, le *boulevard Magenta*, *Sous les arbres à Mareuil*, — et du reste il est bien connu, mais personne ne l'emploie mieux, plus à coup sûr que ne fait ce peintre entêté et tranquille ; à peine se plaint-on parfois que la finesse chez lui soit au prix de quelque sécheresse et que peut-être un scrupule de réalisme prête aux éléments vivants des petites foules de ses marchés une netteté détaillée, extrême, excessive, qui les fait un peu papilloter dans l'air.

M. Dewing Woodward s'exerce dans tous les genres, le nu, le paysage, la scène d'intérieur, la nature-morte..., et les caractères de sa personnalité varient avec l'objet de son étude. Ce signe n'est pas rassurant. Et je ne parle pas seulement des procédés de