

tout le parti possible. Où moins elle le surveille, son style est souvent : élégant et net, mais on retrouve trop, souvent dans la bouche des personnages de ces formules qu'a mises en vogue la première manière de Matrice Maeterlinck, ou de ces réflexions à allure pédantesque qui, toutes simples et presque innées, s'enquirlant bien inutilement de festons emphatiques. Le sujet, posé dès le début, en quelques répliques simples, claires et heureuses, n'évolue pas ; il piétine sur place avec des ressources purement verbales, parfois curieuses ; il se pose, insiste encore, et se répète. Il semblerait presque que M^{me} de Saint-Point ait été effarée de sa propre audace, et que, au lieu de songer à tirer parti du problème moral qu'elle se posait, elle n'ait songé qu'à s'en bien affirmer les termes à elle-même comme à autrui. Enfin quelques inconséquences, comme l'inutile présentation de l'amant possible, mais qui n'est qu'un passant, ont pour effet d'en diminuer encore la portée. M^{me} de Saint-Point, si elle se défiait des jeux chatoyants d'une rhétorique empruntée, pourrait nous réjouir d'ardents poèmes lyriques, elle ne nous a pas convaincu qu'elle porte en elle la puissance d'inventer et de construire une action dramatique.

§

Du moins, par ses défaillances mêmes, *le Déchu* présentait-il quelque intérêt ; même par ses qualités scéniques évidentes, la pièce de M. Jacques Nayral, **l'Eclipse**, où M. Beaulieu, à son ordinaire, s'est montré parfait, rentre dans la banalité quotidienne de la production théâtrale. **Aimée**, de M. Jehan Bouvelet, offre du moins le mérite d'être une comédie dont le dialogue est prestement écrit, avec des réparties promptes et spirituelles. M^{me} Jane Thomsen et M. Dullin y furent excellents.

MEMENTO. — Théâtre Michel : *Effet d'optique*, comédie en deux actes, de M. Romain Coolus ; *le Premier Pas*, opérette en 1 acte, de M. Michel Carré, musique de M. Georges Meunier ; *l'Amour chante*, comédie en 1 acte, de MM. Darantière et Mazamey ; *Nuit napolitaine*, mimodrame en 1 acte, de M. Lucien Mayrargue, musique de M. Willy Redstone (18 mai). — Folies-Dramatiques : *Plongeon d'amour*, pièce en 1 acte, de M. Henry Huguenet ; *Une femme de feu*, vaudeville en 3 actes, de M^{me} Henri Defflins et Jean Syms (19 mai). — Théâtre Montparnasse : *Prostituée*, pièce en 5 actes, tirée du roman de M. Victor Margueritte, par M. Henri Desfontaines (28 mai). — Théâtre des Arts ; *Gosseline*, drame en 1 acte, de Jacques Terni ; *les Bâillonnés*, comédie dramatique en 3 actes, de Jacques Terni (2 juin).

ANDRÉ FONTAINAS.

MUSIQUE

Le Cercle musical. — La Nationale et la Schola.

La grippe et le rhumatisme m'ont privé cet hiver d'assez nombreux

concerts. Je ne puis donc que signaler, sans avoir assisté à aucune de ses huit séances, l'intéressante activité du **Cercle musical**, dirigé par Charles Domergue. Depuis quatre ans qu'il fut fondé, et pour un prix d'abonnement modique, ses programmes ont coutume d'offrir la première audition des nouveautés les plus marquantes, au milieu d'un choix éclectique et copieux d'œuvres de musiciens vivants ou morts et des plus diverses tendances, le tout interprété par une phalange d'exécutants dont certains sont d'illustres virtuoses. Cette actuelle saison, on y put applaudir Blanche Selva et Maggie Teyte, Harold Bauer, Cortot, Viñes et Plamondon, entre autres, et la chronologie du répertoire s'étendait de Mozart et Beethoven à Debussy et Ravel, en passant par Lalo, Brahms, d'Indy et Florent Schmitt. On doit se réjouir que le succès ait répondu aux efforts de M. Charles Domergue et récompense une entreprise de vulgarisation avertie, enfin spontanément accueillante aux plus audacieux d'avant-garde.

La Nationale, en revanche, semblerait traverser une crise inquiétante. Le bruit court qu'il faudrait l'attribuer à l'influence prépondérante de la *Schola* dans le comité directeur. C'est fort possible et n'aurait même rien de surprenant. La *Schola Cantorum* naquit sous les plus nobles auspices et grandit animée des plus louables intentions. L'ombre du doux « père Franck » fut l'ange gardien de son berceau; l'Art pur, son idéal, et la probité, sa devise. Au temps du proconsulat calamiteux de M. Théodore Dubois, succédant à l'auteur de *Mignon* pour régenter notre Conservatoire, elle nous apparut comme la sauvegarde de notre art national menacé dans son avenir autant par l'obscurantisme têtue de professeurs pour qui Wagner restait le *diabolus in musica* que par l'ignorante routine d'un enseignement gangrené par les intrigues des concours. C'est une grave et délicate question que de décider, non seulement sur la bienfaisance, mais sur la simple nécessité d'un enseignement musical préalable, assidûment reçu d'autrui plus ou moins systématisé, et dont le plus sérieux danger est un presque inévitable *dogmatisme*. On citerait, parmi les autodidactes fameux, Bach, Rameau, Haydn et Rossini; Beethoven et Schumann n'étudièrent qu'assez tard et produisant déjà; Wagner ne suivit les leçons de Christian-Theodor Weinlig que tout juste durant six mois de sa septuagénaire existence. Il est évident que le génie n'a rien à recevoir d'un cuistre et que règles ou théories ne sont point à son usage; tandis que, par ailleurs, l'utilité ne se démontre point péremptoire de procurer ainsi à quiconque, voire au dernier des cancre, les moyens de devenir patiemment ou péniblement « compositeur ». Cependant, puisque, désormais, depuis à peine plus d'un siècle, nous jouissons d'écoles spéciales, organisées et subventionnées à ces fins, du moins paraissait-il souhaitable et rationnel qu'on y pût apprendre autre chose que des rudiments arbitraires, les

formules ou conventions caduques perpétuées chez nous par l'établissement officiel, et imperturbablement imposées du premier devoir d'harmonie à la cantate de Prix de Rome en un enseignement aussi puéril que sereinement dogmatique. C'est ce que promettait la *Schola* avec son programme basé sur la connaissance du passé et l'analyse des chefs-d'œuvre de toutes les époques, sans excepter la modernité la plus proche. Un tel principe s'atteste certes le garant d'un acquis réel propice à une éducation solide et, à la fois, semble impliquer a priori la négation du dogmatisme. Au spectacle de l'évolution de son art, en effet, en constatant une incessante diversité dans l'expression de sentiments analogues ou identiques, l'élève découvre pas à pas comment se sont successivement exprimés et ont écrit chacun à sa manière les maîtres qui l'ont précédé; il ne peut pas s'imaginer qu'on lui enseigne ainsi comment *il doit* écrire. Il remarque, au contraire, non seulement que le génie ne se soucia jamais des règles antérieures ou ne sut guère les subir sans en faire craquer les entraves, mais que, en somme et en réalité, c'est le génie qui fournit la matière ou le prétexte de ces règles ondoyantes et diverses, puisque les théories consécutives ont toujours été postérieures à l'empirisme instinctif des créateurs, tardivement systématisé par elles et codifié en procédés. La *Schola* n'excluant d'un semblable examen, pas plus l'excommunié Wagner que le redouté Bach ou l'inconnu plain-chant moyen-âgeux, on avait donc légitimement le droit d'espérer d'elle une rénovation féconde de notre art musical par un enseignement tout ensemble intégral, expurgé d'arbitraire et libéré de la tyrannie scolastique. Malheureusement ce n'est pas tout à fait ce qui est arrivé, et on serait aussi déconcerté que déçu du résultat de quelque quinze années d'expériences, si celui qui préside aux destinées de la *Schola* ne nous en avait inconsciemment livré l'explication par un irrécusable témoignage. La lecture du *Cours de Composition* de M. Vincent d'Indy est à bien des égards troublante, sinon quelquefois effrayante. Il y a en particulier un chapitre d'introduction sur « les sept facultés de l'âme », qu'on dirait emprunté à Bède le Vénérable, traduit d'un mystico-présorbonneux latin. On passe en s'inclinant devant de respectables croyances, augurant bientôt toutefois, à mesure qu'on poursuit, que l'auteur en fut détourné sans doute d'entr'ouvrir la logique de l'impie Condillac. A propos des *Sons inférieurs* de M. Hugo Riemann, j'ai relevé naguère par le menu, dans feu *le Mercure musical*, les erreurs, contradictions et inconséquences amoncelées dans l'exposé du système harmonique adopté, — au surplus, rédigé par M. Aug. Sérieyx sous l'inspiration de son maître. Et, entre parenthèses, on ne saurait trop déplorer la négligence d'une collaboration de ce genre, qu'on soupçonne ailleurs, anonyme. D'une façon générale, cet ouvrage apparaît médiocrement documenté, émaillé

d'inexactitudes, de bévues, dont l'amusante métamorphose antisémite du « Coucou » de Jannequin en « Hibou », n'est pas la moins inopinée. En son ensemble et ses détails, il laisse l'impression d'un travail hâtif, incomplet, incohérent et si superficiel que, pour éliminer l'hypothèse d'une préparation insuffisante, on est forcé d'admettre que l'auteur fut trahi par ses disciples secrétaires.

Il serait néanmoins d'une témérité excessive de juger un enseignement d'après une sorte de manuel scolaire, et on excuserait volontiers des imperfections ou lacunes à quoi peut remédier la parole, pour ne voir et considérer ici qu'un résumé de doctrine. Mais c'est sous cet aspect précisément que ce *Cours de Composition* est le plus singulièrement significatif. Tout entier de seconde ou troisième main, le livre est, par surcroît, confectionné surtout d'affirmations et tendancieux d'un bout à l'autre. M. V. d'Indy y énumère et proclame sans embarras toute une collection de principes aussi intangibles qu'hétérogènes, soumettant tout ce qu'il rencontre ou l'adaptant tant bien que mal à l'a priori panaché de ses convictions religieuses, métaphysiques ou morales autant qu'esthético-didactiques. Au lieu de rechercher, dans l'analyse des œuvres du passé, les données du problème posé par le titre de son ouvrage, il accepte tout bonnement, en l'aggravant par distraction d'un « cycle des quintes » incompatible, la théorie artificielle et fabriquée d'hier de M. Hugo Riemann, tandis que son intellectualisme abstrait dénie sans commentaire à « l'harmonie » toute existence au bénéfique du contrepoint et des combinaisons polyphoniques. On peut comprendre ainsi comment M. V. d'Indy réussit ce miracle d'aboutir avec la *Schola*, et, au mépris des plus logiques conséquences de son programme, à un enseignement aussi essentiellement arbitraire et dogmatique que put l'être jamais celui de notre vieux Conservatoire, — mais rendu beaucoup plus dangereux par la spéciosité d'un pseudo-criticisme aux allures scientifiques, non moins que par la foi d'apôtre, la sollicitude tenace d'un magister de qui l'irréductible probité exige cinq ans d'abandon à son austère discipline. Il s'ensuivit que la *Schola* se révéla bientôt apte à remplir chez nous le rôle d'un « four à bachot » éventuel, permettant aux moins doués d'acquérir un « métier » doctissime, jadis inaccessible aux plus talentueux Prix de Rome; et le fait est qu'en aucun temps nous n'avons possédé une aussi formidable armée de jeunes polyphonistes calés, mais ennuyeux et vides. Il semble enfin, au jeu de ce professorat zélé, que le goût de M. d'Indy pour l'abstraction d'une polyphonie intellectuelle n'ait fait que croître et embellir jusqu'au fétichisme dévot qui s'étale en ses productions récentes, et on ne saurait guère s'étonner que sa probité même le puisse induire à très sincèrement détracter tout art différent de son idéal. C'est ce qui lui dut advenir maintes fois, en toute loyauté, au

comité de la *Nationale*, où le retocage obstiné de trois élèves de Maurice Ravel amena dernièrement la démission de celui-ci. De tels incidents, qui tendent à une périodicité regrettable, appauvrissent les forces vives d'une société qui fut précieuse et dont l'envahissante *Schola* paraît fausser inconsciemment le but et le caractère. Nous avons aujourd'hui trop de concerts hospitaliers aux musiciens vivants pour que, afin qu'elle réponde encore à sa destination originelle, la *Nationale*, autrefois instituée à l'intention des méconnus, ne doive être dorénavant, non seulement spécialement réservée au plus audacieux inédit des novateurs, mais largement ouverte aux essais, même imparfaits, des débutants, en respectant les plus disparates tendances. C'est là sa seule utilité plausible à l'heure actuelle, et elle s'en écarte manifestement de plus en plus à mesure qu'insensiblement transmuée en succursale de la *Schola Cantorum*. Il est infiniment probable qu'un équivalent des *Sites auriculaires*, par exemple, hasardé par un jeune inconnu, y trouverait à présent porte close. Par contre, on n'y entendit jamais autant de ce que nos voisins ont baptisé « musique de Kapellmeister », et dont nous fûmes si longtemps préservés par la faiblesse même de notre enseignement conservatorial. Depuis lors, cependant, les choses ont bien changé rue Bergère. On en a vu surgir de suprêmes maîtrises et il est notoire, en tous cas, qu'on y peut devenir aussi savant qu'à la *Schola*. Celle-ci n'a plus le monopole de la Sonate ou du Quatuor, et parmi les productions de ses pupilles, on trouverait malaisément quoi opposer au *Quintette* du Prix de Rome Florent Schmitt, pour l'ampleur, la souplesse et la sécurité du métier. En observant enfin que Debussy et Ravel nous vinrent du Conservatoire, il est assez piquant de devoir constater que, fondée par le wagnéro-franckiste Vincent d'Indy, la *Schola Cantorum* constitue aujourd'hui, dans notre République sonore, une sorte de centre gauche de plus en plus conservateur, dont l'avènement de M. Gabriel Fauré semble avoir souligné le réactionnarisme tardigrade.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que les programmes de la *Nationale* aient pu pâtir d'une « scholarisation » que sa sincérité convaincue fait particulièrement redoutable, quoiqu'elle soit pourtant fort loin d'être absolue. Car, outre certains renoms qui s'imposent, il est dans une société ancienne des situations acquises offrant à un tout inconscient et plutôt latent ostracisme la coquetterie facile ou l'illusion d'une apparente impartialité. Et, en effet, à la *Nationale*, on ne joue pas que des scholistes; des conservatoriaux ou même des indépendants s'y mêlent, et je m'avoue assez imparfaitement informé souvent des origines authentiques. Toutefois, qu'ils sortent d'ici ou de là ou d'ailleurs et nonobstant la disparité d'aspect des tendances, il est de prime abord singulier que, chez les plus

jeunes élus mêmes, il soit encore si rare de rencontrer une instinctive assimilation des innovations debussystes. Le concert d'orchestre, un des plus intéressants malgré tout qu'ait donnés cette année *la Nationale*, en témoignait éloquemment. Avec sa première moitié, un fragment de *Symphonie en ré* démontrait la bonne volonté de M. Marcel Orban ; trois *Chants d'automne*, les excellentes intentions de M. Pierre Bretagne ; et on n'attendait certes de M. P. Coindreau nulle révélation sensationnelle. Dans son illustration symphonique d'un vieux conte français, il mania la massue enguirlandée de fugue d'un humour qui sans doute eût été « mortification et pénitence » pires et dues aux plus « mortels péchés », sans son heureuse inspiration d'y remplacer la sienne par « deux thèmes populaires ». Mais *la Toussaint*, qui suivit, de M. Henri Mulet, apparut un effort mieux qu'honorable et qui méritait l'attention. Les *Deux poèmes* de Fl. Schmitt s'avéraient en tout point dignes du signataire. *Pour le jour de la première neige au vieux Japon*, dont M. Inghelbrecht estomaqua M. Colonne jusqu'à l'esthéticienne indignation que narra ici Vuillermoz, dénonçait en son pittoresque un peu heurté les plus modernistes préoccupations, et le scherzo d'une *Symphonie en la* de M. P. Le Flem ferait honneur à maint Russe célèbre. Tout cela, en des genres très divers, s'attestait plein de talent ; il n'y manquait pas plus la « science » que l'imagination, parfois la verve, et surtout une habileté orchestrale à peu près unanime, d'une recherche quelquefois même excessive. Seulement, derrière le rideau bariolé, chatoyant ou cliquant des timbres, sous ce voile papillotant de nouveauté factice, la musique garde sa vraie figure, et l'harmonie, au fond, y retarde de quelque chose comme entre vingt-cinq et quarante ans. Et la disgrâce afflige visiblement la plupart de nos musiciens actuellement en âge et en état d'aborder le concert ou le théâtre. Les plus brillants sujets de notre jeune école n'en sont pas épargnés et, jusque chez ceux-là dont les aspirations sont le plus ostensiblement avancées, on sent bien qu'ils ont entendu *Pelléas*, mais ils ne parlent spontanément pas le radieux langage sonore, appris de la nature et dévoilé par leur aîné de douze ou quinze ans dans la vie. D'aucuns mêmes, et des meilleurs y paraissent indifférents ou réfractaires. Le *Quintette* de Fl. Schmitt, dont je parlais tout à l'heure, est une œuvre de force peu commune, de musicalité profonde, abondante ou exquise et d'une maîtrise accomplie. Par quel mystère un artiste aussi exceptionnellement doué n'y dépasse-t-il qu'à peine pour un fétu peut-être l'harmonie d'un *Tristan* achevé en 1859 et vieux juste d'un demi-siècle ? C'est ainsi que jadis, aux côtés d'un Wagner, certains recommençaient Mozart ou Beethoven. Si préparées par une évolution devancière que se puissent déceler les innovations du génie, il semble bien décidément qu'un inéluc-

table délai demeure nécessaire avant que voire des sensibilités plus jeunes soient capables d'en assimiler l'essence. La stupeur d'un Reyer à *Tristan* le confirmerait tout autant que le trouble, les tâtonnements, l'impéritie ou la circonspection de nos compositeurs trentenaires en face de l'harmonie debussyste. Parmi ceux-ci, on n'en rencontra guère que deux chez qui, encore qu'inégalement, l'instinct s'en accusât spontané. A cet égard pourtant, c'est plutôt un recul que marqueraient, en dépit de leur charme, les gracieuses pièces pour piano, *Fête en Cerdagne* et *Baigneuses au Soleil*, qu'après un assez long silence Déodat de Séverac chargea M^{lle} Bl. Selva de nous faire entendre. En dehors de Maurice Ravel, qui paraît jusqu'ici seul de taille à continuer le précurseur, c'est sans doute avec la génération qui vient qu'on pourra récolter la moisson de *Pelléas*, et peut-être, ainsi qu'en des épis encore verts, la sève de l'harmonieux demain fermente-t-elle impatiente chez quelqu'un des obscurs adolescents recalés par le comité de la *Nationale*. A ce point de vue, l'influence éventuellement obstructionniste de la *Schola* semblerait volontiers désastreuse. Cependant ne nous frappons pas : on n'arrête pas l'avenir.

JEAN MARNOLD.

CHRONIQUE DU MIDI

Les Fêtes d'Arles. — Le nouveau *Museon Arlaten*. — *L'Empire du Soleil*, par Armand Praviel, Paris, Librairie Nationale. — *Les Poètes du Terroir*, par Ad. Van Bever, Paris, Delagrave, 1^{er} volume. — *La Tristesse Provençale*, par Emile Ripert, dans *le Feu* du 1^{er} mai. — Le Consistoire. — *La Littérature Béarnaise*, par Louis Batcave, dans *la Revue de Provence*. — Une félibrée.

On a lu dans les journaux le grand succès des **Fêtes d'Arles**, toute la Provence accourue pour célébrer son poète, l'émotion de celui-ci à l'inauguration de sa statue, la représentation de *Mireille* aux Arènes devant 20.000 spectateurs. L'apothéose d'un poète a été, pendant trois jours, au premier plan de l'actualité et l'on ne saurait rêver de plus magnifique conclusion à l'admirable vie du patriarche de Maillane. Des délégations venues d'Amérique, de Suède, de Roumanie, ont prouvé le rayonnement de l'œuvre mistralienne. Le monde officiel lui-même s'est ému. Mais, plus que tout cela, c'est l'hommage populaire qui a dû aller au cœur de Mistral et, pendant ces trois jours, quand il s'est montré place du Forum, aux Arènes, aux Lices, des acclamations sans nombre l'ont accueilli, il a été vraiment l'Empereur du Midi.

§

Le samedi matin, 29 mai, Mistral a ouvert les portes du nouveau **Museon Arlaten**, qu'il a réinstallé dans le vieux palais de Laval. Ce *Museon*, que le poète avait fondé en 1896, grâce aux fonds