

— Combien ? demanda Caroline.

— Un franc, ma petite.

— Voilà.

— Merci ; et à l'an prochain...

Lorsque Caroline fut de retour à l'hôtel où son maître l'attendait avec sa femme, chacun ayant une louhr à la main, la première parole qui sortit de sa bouche fut celle-ci :

— Monsieur, voilà votre louhr !

A ces mots, Michel-Georges Lévy demeure stupide. Et madame son épouse également.

— Cela fait un franc, dit la bonne de l'air le plus naturel du monde.

— Oh ! c'est trop fort, s'écria le diamantaire. Je ne l'aurais jamais cru capable de ça. Et pourtant, il ne vend que des louhrs !

— Avouez qu'il s'entend bien à les vendre, lui dit M^{me} Lévy.

Cependant, monsieur, madame et la bonne, ayant chacun une louhr à la main ; et se regardant avec une mine contrite, finirent par éclater de rire.

§

Signalons le premier numéro des **Loups**, journal d'action et d'art, qui s'annonce comme très combattif. Il publie en tête de ses colonnes un grand portrait de Villiers de l'Isle-Adam ; vis-à-vis, des loups affamés grimpent à l'assaut d'un village :

Les loups épars se sont groupés en horde et ils vont se jeter à l'assaut du village enseveli sous la neige épaisse et lourde d'une littérature trop blanche, entassée sans art ; ils ont résolu de teinter cette neige avec du rouge, pour changer la monotonie de cette blancheur imbécile qui submerge tout jusque par delà l'horizon, avec du rouge fait du sang épais de leurs victimes et du sang clair de leurs blessures...

Soit. Buvons du sang ; cela nous réchauffera.

R. DE BURY.

MUSIQUE

Anton Bruckner. — GAIÉTÉ-LYRIQUE : *Quo Vadis ?* livret de M. H. Cain, musique de M. Jean Nougès. — OPÉRA-COMIQUE : *Myrtil*, conte musical de MM. A. Villeroy et E. Garnier ; *Le Cœur du Moulin*, poème lyrique de M. Maurice Magre, musique de Déodat de Séverac.

Je n'ai pas la présomption de penser que mes reproches aient ému M. Chevillard, qui ne les a probablement pas lus, mais, par une coïncidence amusante, deux semaines après mon article il affichait la **Septième Symphonie de Bruckner**, la plus célèbre, celle en *mi* majeur. Elle reçut d'ailleurs un accueil assez tiède et, pour diverses raisons, fort explicable. D'abord, à l'instar de toutes les productions de l'auteur, elle est extrêmement inégale ; ensuite, cette « nouveauté » est âgée d'un bon quart de siècle, ayant été jouée pour la première fois en 1884, et publiée aux environs de cette époque où

j'en acquis la partition d'orchestre ; enfin, M. Chevillard en réalisa la pire interprétation qui se puisse rêver. Fut-ce le défaut de répétitions suffisantes ou l'incompréhension du chef, l'œuvre s'étira flasque, pâteuse, incohérente sous une direction hésitante et molle, alourdie de mornes velléités de figuolage. Cette symphonie contient un des meilleurs morceaux de Bruckner et qui lui valut une gloire soudaine, le fameux *Adagio* manifestement inspiré de celui de la *Neuvième*, avec la même forme et une analogue opposition de mouvement et de caractère entre les deux thèmes dont les reprises variées alternent. Cette opposition, en dépit des indications métronomiques (69 et 92), M. Chevillard la marqua si peu qu'on peut dire qu'il l'escamota et la sérénité gracieuse, quasi un peu allègre du second motif fut transmuée en la plus fade et stagnante langueur sentimentale. M. Chevillard, qui pourtant chez Beethoven n'est pas chiche d'accelerandos ou ritardandos arbitraires, avait ici la plus belle occasion du monde de se livrer légitimement à ce genre d'exercice pour déchaîner l'essor puis dompter peu à peu l'élan du crescendo grandiose qui s'éteint insensiblement dans la quiétude harmonieuse de la péroraison. Au lieu de cela, jamais on ne vit son bâton balancer la mesure avec une aussi rigoureuse, uniforme et monotone exactitude, une telle indifférente et pesante froideur. L'insécurité des cuivres et l'acoustique médiocre de la salle aidant, le résultat s'attesta lamentable. Ce fut littéralement l'exécution sans phrases, et on ne peut guère s'étonner qu'elle ait été saluée par quelques « Chut ! » mêlés à des bravos qui ne s'adressaient évidemment ni au bourreau ni à ses complices ; — sinon peut-être afin de les encourager malgré tout à persévérer dans la voie de révélations de cette espèce, si tardives, peu soignées ou à d'autres égards discutables soient-elles.

On ne saurait trop déplorer, en effet, qu'ils nous faille attendre aussi longtemps pour connaître la production symphonique européenne. En dehors des consécration lointaines ou succinctes du catalogue de l'Edition Peters, les directeurs de nos grandes sociétés orchestrales ont l'air de n'être pas très fixés sur ce qui se passe au delà des frontières et de ne s'en soucier que fort peu. Leurs découvertes en ce domaine apparaissent liées bien souvent au hasard de circonstances d'ordre plutôt aléatoire, ou ressortir à d'inscrutables causes. Peut-être ignorerions-nous les *Poèmes sonores* de Richard Strauss sans son talent de chef d'orchestre et son humeur voyageuse, mais c'est à de semblables visites que nous dûmes l'ennui de quelques élucubrations de M. Weingartner, tandis qu'on se demande en vain quelle puissance occulte et têtue put nous imposer par trois fois l'inane *Symphonie pathétique*. Il semble que l'alliance russe n'ait pas été sans contribuer à l'acclimatation dans nos concerts de la musique homonyme, dont la vogue n'a fait qu'y croître et embellir depuis 1902

où M. Colonne en osa une sorte de présentation cyclique. Bref, on peut soupçonner ou reconnaître un peu partout dans l'élaboration de notre répertoire symphonique étranger moderne, le mystère ou la fortuité de contingences hétérogènes, mais nulle part l'action d'un choix conscient et averti au service d'aspirations artistiques élevées et d'un précieux éclectisme éducateur. Il est inouï de constater que jusqu'à l'heure actuelle, certains des *Poèmes symphoniques* de Liszt ne furent jamais inscrits sur nos programmes. Quand on se décidera à nous laisser entendre ces chefs-d'œuvre d'où tant de choses dérivèrent, qui sait s'ils n'arriveront pas assez tard pour que le novateur en prenne des allures d'ancêtre. L'attente est beaucoup plus fâcheuse encore pour ceux de l'ère qui suivit. Il y eut là, durant la seconde moitié du dernier siècle, une intéressante période de transition de l'art symphonique où de talentueux ou géniaux épigones épuisèrent plus ou moins parallèlement les suprêmes ressources du classicisme et du romantisme. A l'influence survivante et unanimement vénérée de Beethoven, s'y mêlent où coudoient celles de Wagner et Liszt, pour l'harmonie et la forme, de Bach, pour l'écriture. Nonobstant ses mérites et sans doute son utilité, ce résidu d'évolution, qui précéda la libération debussyste, apparaît voué au sort le plus ingrat. Il n'offre, où que ce soit, qu'un intérêt momentané. Chez les autres autant que chez les réactionnaires, il remplit un stade assez bref d'exploitation de seconde main et de spéculation inconsciemment intellectuelle, de quoi les plus divers pionniers s'accusent aisément écrasés entre les si proches ou trop glorieux devanciers dont ils procèdent et les presque contemporains successeurs qui les supplantèrent tout de go en innovant vraiment. Or, quoique le mouvement fût général en notre Europe, nul n'affecta peut-être dans l'histoire musicale un caractère plus particulariste, aussi égoïstement isolé en ses manifestations indigènes, s'effectuant dans chaque contrée si longtemps peu ou prou ignoré des voisins, et, si on veut bien imaginer quel effet produirait sur nous aujourd'hui une toute première audition du *Déluge*, de la *Danse Macabre*, voire de la *Symphonie* même de Franck, on mesurera la disgrâce promise par un retard pareil ou plus considérable aux compositions inconnues d'un Smetana, d'un Dvorak ou d'un Bruckner. Pour apprécier comme il convient le rôle de l'Autrichien Anton Bruckner et son œuvre, il faut se souvenir ou savoir que son activité productrice s'étendit de 1863 à l'année 1896, où il mourut à Vienne, le 11 octobre, en son soixante-douzième automne, et que ses neuf symphonies s'étagent de 1868 à ce terme. Né en 1824, sa vie, sa carrière et son art ont de curieuses ressemblances avec la destinée confrère de César Franck (1822-1890). Comme lui, il fut organiste, longtemps méconnu, enfin sacré sur ses vieux jours champion des idées d'avant-garde, opposé outre-

Rhin à Brahms comme ici Franck à Saint-Saëns. Si l'ascendant de Liszt sur le maître français est remplacé chez le Germain par celui de Wagner, les affinités purement musicales n'en transparaissent pas moins évidentes dans la hardiesse des modulations passagères, l'éventuel chromatisme de la polyphonie, l'emploi des procédés du contrepoint asservis à une harmonie romantique, parfois l'étroite parenté de l'inspiration même remarquable surtout dans certains seconds motifs des allégros symphoniques bruckneriens. En vérité, à maints égards, Bruckner a été le Franck de l'Allemagne. L'œuvre de ces contemporains fut le fruit d'instinctives tendances identiques et, si ce fruit s'atteste en fin de compte assurément fort différent, c'est beaucoup moins sans doute pour la portée dans l'évolution de l'art sonore que pour la qualité intrinsèque. De part et d'autre, à la distance où nous en sommes, on y discerne bien plutôt une synthèse insciemment préméditée des acquêts immédiats du présent et des enseignements du passé qu'un tangible pressentiment de l'avenir. Seulement, il advint que l'un en réussit quelques ouvrages accomplis dignes du titre de chefs-d'œuvre, auxquels on ne trouverait rien à comparer chez son émule. Bruckner ne posséda ni la maîtrise, ni la sensibilité subtile de César Franck, et sa génialité fruste aboutit à des créations inégales et rocailleuses. Allemand, il demeure plus près de Beethoven, fidèle aux formes traditionnelles, et on sent trop qu'il s'y soumet avec un amoureux respect, sinon une inavouée reconnaissance pour le complaisant truchement dont il ne saurait se passer. Car sa verve a l'haleine courte et se repose volontiers, semble se dérouler décousue, morcelée en compartiments. Sa polyphonie est dénuée de souplesse, son contrepoint souvent laborieux, parfois factice ou alambiqué et, dans ses développements, il abuse jusqu'à quelque puérilité du procédé commode et machinal du renversement thématique. Son œuvre, néanmoins, est loin d'être sans prix. Il incarne, chez nos voisins, un des plus nobles aspects de ce qu'on pourrait appeler « le Crépuscule de la Symphonie ». Il constitue une tentative, des plus intéressantes à son heure, de renouvellement d'une forme musicale à son déclin, mais que nul autre peuple n'avait autant de droits de religieusement adorer et de croire immortelle. L'harmonie et l'instrumentation wagnériennes lui confèrent une saveur romantique où nous eussions peut-être découvert des audaces, si nous l'avions connu plus tôt. L'inspiration est d'une ingénuité généreuse. Rien de malingre, aucun clinquant dans cet art imparfait, mais sincère qui, en sa gaucherie ou crudité naïve, contient certes plus de beauté réelle que nombre d'applaudies ou pommadées manigances russes ou scandinaves. Il faut souhaiter qu'on nous procure de plus fréquentes occasions d'entendre toutes les symphonies de Bruckner, sans en excepter la neuvième que la mort l'empêcha d'a-

chever et qu'on termine habituellement avec son *Te Deum*. Enfin, pourquoi ne joue-t-on jamais son *Quintette* à cordes ? Ceux de qui ce serait l'office ignorent-ils son existence ? La littérature de musique de chambre n'est pourtant pas si riche qu'elle puisse dédaigner de parti pris une œuvre qui, lorsque l'écrivit Bruckner, eût sans doute fait sensation, et serait encore aujourd'hui un régal bigrement plus divertissant que le *Trio* de Lekeu, par exemple, ou tel quatuor de quelque autre sinistre raseur *ejusdem farinae* polyphoniste.

§

Dans la salle bleu de ciel et ripolin blanc de la Gaîté-Lyrique, j'étais vraisemblablement l'unique auditeur de **Quo Vadis?** qui n'eût pas lu le roman du même nom. La vie est courte. De sorte que, sans le cinquante-centimental secours du programme, je n'aurais pas compris grand'chose à ce qui se passait devant moi. Mais cela n'avait trop évidemment pas la moindre importance. Le spectacle que les frères Isola exposent aux bravos d'un public en délire ne s'adresse manifestement qu'aux yeux. A ce point de vue, si j'ose dire, et en dépit des fantaisies d'un éclairage dont la polychromie déconcertante épuise imperturbablement tous les trésors de l'arc-en-ciel, peut-être pourrait-on féliciter les directeurs siamois d'un effort ostensible, mais en un autre endroit que celui-ci du *Mercury*. *Chiquito* n'était assurément pas prodigue de promesses ; cependant on n'eût guère attendu de son jeune auteur qu'il nous en octroyât pour lendemain un tel salmigondis de chahut de bastringue, de vacarme de chevaux de bois, édulcoré d'une romanceuserie de beuglant de province et délayé dans le plus insipide et plus oiseux fatras. M. Nougès a sondé là le plus vaseux tréfonds du marais de l'art music-hall. C'est d'un autre que j'ai mission de m'occuper à cette place et je n'aurais plus rien à ajouter si ce n'allait au détriment d'excellents et irresponsables interprètes. Auprès de l'inégalable Jean Périer, c'est un agréable devoir que de signaler le talent que M^{me} Marie Lafargue, MM. Seveillac, Cordou et Ponzio ont particulièrement déployé en aussi pitoyable occurrence.

§

De son côté, pressé par son cahier des charges, M. Albert Carré continue à écouler son stock de nouveautés nationales. « Nouveautés », à vrai dire, est peut-être excessif, car *Myrtil* fut reçue à l'Opéra-Comique il y a une dizaine d'années. Pour comble de malheur, la musique dont s'y accompagne un livret aussi maladroit qu'enfantin eût déjà pu paraître démodée vingt ans auparavant. La muse de M. Garnier, à coups sûr, est une femme honnête, qui garda dans un cœur sensible et dans son âme pure le secret de la plus désarmante candeur. En s'inclinant devant ses illusions sincères et l'aveuglante

probité de son effort, on ne peut pourtant oublier que celui-ci prend la place d'un autre, et s'empêcher de regretter qu'elle n'ait point borné son ambition sonore à donner des leçons de piano dans les familles. L'impéritie du librettiste gêna jusqu'à la mise en scène; celle du musicien trahit ses plus visibles intentions pathétiques, et le tragique dénouement provoquait plutôt le sourire que le moindre petit émoi à fleur de peau, encore que l'expirante Myrtil y fût changée en pot de fleurs.

Le Cœur du Moulin, dont cette berquinade était accompagnée sur l'affiche, attendit moins longtemps son tour. Il ne dormait que depuis 1905 dans les cartons de la salle Favart. On pourrait toutefois estimer que Déodat de Séverac aurait peut-être mieux choisi de patienter encore et de débiter au théâtre avec *les Antibes* qu'il prépare. *Le Cœur du Moulin*, en effet, est une œuvre de jeunesse que l'auteur, selon son expression, « retapa » pour la circonstance. On n'est pas sans s'en apercevoir un peu. On y distingue moins le mélange que presque la juxtaposition de successives influences, celle de la théorie riemannienne, prônée à la Schola où d'abord étudiait le musicien; et celle subie bientôt de *Pelléas*. Et sans doute est-ce surtout une orchestration très personnelle et, malgré quelque excès de célesta, vraiment exquise qui prête à cet ensemble une homogénéité superficielle. Enfin le compositeur fût ici assez fâcheusement secondé par le poète. C'était certes une heureuse trouvaille et propice à l'art musical, que cette évocation des souvenirs d'enfance par le chœur des génies du foyer, le chant mystérieux des êtres et des choses. Seulement, cette féerie des voix de la nature encadre une action languissante, dont la psychologie tourne à la discussion sur un cas de conscience et échoue dans la morale en sermon. En outre, bien qu'on soit au village, M. Maurice Magre fait dialoguer ou discourir ses montagnards languedociens en vers de rhétorique de parfois consternant effet. Et cependant, quelles qu'en apparaissent les imperfections essentielles, c'est une véritable joie que d'écouter ce *Cœur du Moulin* à l'Opéra-Comique. Il semble qu'un souffle d'art purificateur passe sur ces tréteaux comme une brise rafraîchissante et salubre. Si, dans cette œuvre ancienne et remaniée, Déodat de Séverac ne put donner toute sa mesure actuelle et affirmer l'originalité qu'on lui sait, on y est étreint et charmé par la musicalité la plus profonde, la plus harmonieusement spontanée que depuis *Pelléas* on ait au même endroit rencontrée. M. Carré a monté cet ouvrage avec sa coutumière et avisée sollicitude, et son électricien ne lui apporta pas un moins précieux concours que le décorateur. Mais combien les auteurs ont dû souffrir amèrement d'être obligés de renoncer, à côté du toujours parfait Vieuille, à l'interprétation de l'irremplaçable Jean Périer qui leur était promise! Ne peut-on espérer le prochain retour

au bercail de ce grand artiste égaré par des chemins perfides en des sentiers remplis d'ivraie et dépourvus de gloire ?

JEAN MARNOLD.

ART ANCIEN

E.-W. Moes : *Frans Hals, sa vie et son œuvre* (G. Van Oest, 15 fr.). — André Fontainas : *Frans Hals* (H. Laurens, 2 fr. 50). — E. Schmit-Degener : *Adriaen Brouwer et son évolution artistique* (G. Van Oest, 3 fr. 50). — Auguste Bréal : *Rembrandt* (Larousse, 1 fr. 50).

Le bel ouvrage que M. E.-W. Moes, le savant directeur du cabinet des estampes d'Amsterdam, vient de publier sur **Frans Hals** est avant tout un travail de mise au point et de contrôle de tous les renseignements que nous pouvons aujourd'hui posséder sur l'artiste et sur ses œuvres. L'auteur s'est moins occupé de célébrer la maîtrise aujourd'hui universellement reconnue du peintre que de nous donner sur lui des indications précises. Autant que personne M. E.-W. Moes goûte la florissante santé de l'art de Hals, mais il n'a pas jugé nécessaire de s'y arrêter outre mesure dans un livre d'érudition. Je résume brièvement ici ses indications.

Frans Hals, fils de Franchois, est né en 1584, à Anvers selon M. E.-W. Moes, et il dut venir avec ses parents à Harlem, où Dirck naquit en 1591 ; Frans fréquenta même l'atelier de van Mander qui habita Harlem de 1583 à 1602. Du moins Gerbraud Adriaensz Bredero, qui publia la seconde édition du livre des peintres, le cite-t-il comme élève de van Mander ; Hals profita peut-être aussi des exemples de Cornelis Cornelisz et Hendrick Goltzius : tous deux étaient des italianisants, mais leurs qualités de race reparaissent lorsqu'ils s'en tiennent aux portraits, Goltzius dans ses gravures, Cornelisz dans ses toiles comme son *Coornhert* du Rijksmuseum. Frans Hals lui-même peignit, en 1614, le prédicateur *Johannes Bogardus*, que nous connaissons par la gravure de Jan van de Velde.

Le mémorial des bourgmestres de 1616 nous apprend que « Frans Hals, étant appelé à paraître devant les magistrats pour avoir mal traité son épouse, reconnaît sa faute, après avoir été réprimandé et puni, il promet de s'amender, de s'abstenir d'ivrognerie, de mauvais traitements envers sa femme, et de tout autre acte répréhensible sous peine d'être fortement puni pour les anciens et nouveaux délits ». Nous savons de plus que la pauvre femme Anneke Abeels mourut quelques mois après cet incident, en septembre 1616, et que dès le 21 février 1617 le peintre avait de Lysbeth Reynier, épousée quelques jours auparavant, une fille qui fut nommée Sara. Frans Hals eut donc dans sa jeunesse, pour nous en tenir à l'indulgente expression d'un des élèves de Wouwerman, Mathias Scheits de Hambourg, « une vie assez joyeuse ». Hals fut père de nombreux