

rien à donner, on n'a rien non plus à demander. On s'assied, ou l'on circule au milieu des groupes, on regarde, on écoute. Les acteurs savent leur rôle, ils l'étudient depuis longtemps. Les répliques s'échangent, les visages vivent. Quelle mise en scène parfaite ! C'est là le vrai théâtre, il y a longtemps que je me le dis. Et pas de compte-rendu à faire ! Rien que quelques lignes, si quelque chose en vaut la peine, sur un feuillet de journal. C'est ainsi que j'étais récemment au « jour » d'une dame de lettres très connue. Nombreuse assistance littéraire, hommes et femmes. Le lauréat du dernier Prix Goncourt, M. Louis Pergaud, était là, adossé à la cheminée, simple, timide, modeste, silencieux, en brave garçon que le succès n'a changé en rien. Un familier de la maison vint à lui, et le prenant à part : « Dites donc, quand vous sortirez d'ici, vous pourrez écrire de nouvelles *Histoires de Bêtes*. »

Je pense, au moment de signer cette chronique, qu'elle paraîtra le 1^{er} avril, le jour des « poissons ». Qu'on ne croie pas à un trait d'humour de M. Fontainas. Il est réellement malade et cette chronique est bien de moi.

MEMENTO. — Porte Saint-Martin : *Hécube*, drame en 3 actes, d'Euripide, traduction intégrale en vers de MM. Silvain et Ernest Jaubert, musique de scène de M. Laurent Léon (18 mars). — Nouveau Théâtre d'Art : *les Pies*, comédie en 3 actes de M. P. Ignas Iglesias, traduite du catalan par M. Georges Billotte. *Perlot*, pièce en un acte, en vers, de M. Gabriel Nigond (22 mars). — Théâtre d'Astrée : *A la Belle Etoile*, comédie en vers de M. Charles Guéret (23 mars). — Athénée (première représentation à ce théâtre) *Maman Colibri*, comédie en 4 actes, de M. Henry Bataille (25 mars). — Théâtre Molière : *La Princesse rouge*, drame en 5 actes et 8 tableaux, de M. Théodore Henry (25 mars).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

CONCERTS CHEVILLARD : *Les Faust*. — *Hamlet*, préludes et musique de scène par William Molard. — CONCERTS HASSELMANS : *Héliogabale*, tragédie lyrique en trois actes de M. E. Sicard, musique de M. Déodat de Séverac. — CONCERTS ROUGE : *Sonate en si bémol* pour piano et violon, par M^{me} Armande de Polignac. — Memento.

La réaudition des œuvres musicales après quelque délai procure quelquefois des surprises assez singulières. J'en éprouvai rarement une aussi vive qu'à l'un des derniers Concerts Lamoureux. M. Chevillard y eut la fantaisie d'offrir à son public une sorte d'échantillonnage de l'interprétation sonore du **Faust** de Goethe, en mettant à contribution Schumann, Berlioz et Liszt. A l'égard des deux premiers, sans doute aurait-il mieux agi en respectant l'ordre chronologique, ce qui musicalement était plus rationnel et nous eût évité par surcroît de contempler Faust en son laboratoire, puis dans la cave

d'Auerbach et enfin sur les bords de l'Elbe où, dans son sommeil enchanté, il rêve de Marguerite encore inconnue, tout cela quelques instants après que nous venions d'entendre chez Schumann le duo d'amour au jardin, la supplication à la Vierge et la scène de la cathédrale. Mais peut-être le contraste fut-il ainsi plus saisissant entre ces deux ouvrages distants, du moins pour ce qu'on en ouït ce jour-là, d'environ quinze années, — car la plupart de ce que M. Chevillard nous donna de Berlioz date de 1829. J'ai expliqué naguère à cette place mon sentiment sur le *Faust* de Schumann. C'est une œuvre de lassitude, où il semble que le musicien ait entrepris une tâche au-dessus de ses forces, d'ailleurs bientôt épuisées, et se sente écrasé par le génie du poète. L'étonnement ne pouvait donc être en aucune façon que le *Faust* antérieur, fruit de l'inspiration des vingt-six printemps de Berlioz, eût conservé pour nous plus de fraîche et nerveuse jeunesse, mais de cette jeunesse 1830 dont nous accueillons désormais le désuet romantisme avec un léger sourire. En tant qu'œuvre d'art, il est bien évident que le *Faust* de Schumann, dévote illustration du glorieux poème, a une autre valeur esthétique que la fantasque et un peu puérile élucubration berlioziennne, et celui qu'on a surnommé « le moins musicien des musiciens » mérite ici son titre autant qu'autre part. Assurément, il est peu de musique aussi mal fichue que celle-ci, de polyphonie aussi gauche, aussi péniblement fabriquée. Et cependant on avait la sensation quasi-brutale que, *musicalement*, le *Faust* de Schumann « ne tenait pas », comme disent les peintres, à côté de son informe devancier. L'impression était troublante : ce qui paraissait le fatras oiseux, insipide, enfantin, révolu, ce n'était pas le monstre incohérent, mais bien cette musique « pure » entre toutes, aux aspirations si noblement élevées, écrite avec autant d'adoration pieuse que de probe et, en somme, experte sollicitude. J'ai essayé jadis, en ce *Mercur*, de m'élucider à moi-même le problème de *Berlioz musicien*, et je n'aurais pas grand chose à atténuer de la sévérité, ni à changer aux conclusions de cette étude. On peut tout critiquer du musicien Berlioz, sauf ce que j'appelais sa « monodie », et il semble bien que l'inspiration mélodique soit le vrai Verbe du génie, sa manifestation la plus sûre et son privilège exclusif. C'est d'ailleurs le seul élément de l'art musical qui ne se puisse pas plus apprendre qu'enseigner. Le mystère est que, chez Berlioz, il s'atteste à ce point dépourvu de support harmonique homogène qu'il en affecte les allures de la monodie toute nue. Mais qu'importe que le musicien se décèle aussi maladroit que le plus embarrassé des autodidactes, si nulle inspiration n'objectiva personnalité plus vigoureuse, plus incisive et, séduisante ou antipathique, jamais indifférente. Au surplus, les autodidactes ont du bon, et on s'en aperçoit tous les jours davantage.

Schumann l'a bien prouvé lui-même, qui prit à vingt-deux ans sa première leçon de H. Dorn (1831), ayant déjà produit ses *Papillons* (1829), ses *Variations sur le nom Abegg* et son *Allegro* op. 8 (1830), et qui paracheva son instruction technique élémentaire en même temps qu'il créait ce qu'il nous a laissé de plus original. La *Faust-Symphonie*, qui clôturait le concert, ne le démontra pas moins nettement, car on chercherait en vain dans ce chef-d'œuvre quelque trace de ce que Liszt put avoir appris à l'école. Il y a beaucoup de manières de faire de la musique, mais la meilleure est très probablement de n'y ressembler à personne, — c'est à dire au fond d'être autodidacte, — et de s'y révéler quelqu'un. C'est à quoi aboutit au suprême degré la simple monodie chez Berlioz comme chez Liszt l'inspiration et son harmonie novatrice, et, auprès de ces redoutables voisins, Schumann savant et vieilli, contaminé de réaction mendelssohnienne, aveuglé de superstitieux classicisme, semblant préparer Brahms qu'il lança; Schumann faisait triste figure.

§

Oui, il y a beaucoup de manières de faire de la musique, et c'est encore un autodidacte, — un indéniable celui-là, — qui nous vient d'en divulguer une qu'on peut certes qualifier de nouvelle ou, pour le moins, de très particulière. Repoussé de tous les grands concerts, refusé même à la *Nationale*, c'est par une lecture matinale de l'orchestre Hasselmans à la salle Gaveau que M. William Molard entendit pour la première fois l'œuvre à laquelle il consacra une quinzaine d'années de sa vie. Ce sont des préludes et de la musique de scène pour **Hamlet**, destinés à accompagner la représentation de la tragédie de Shakespeare. Il s'ensuit naturellement que certains morceaux, tout spécialement *la Pantomime*, perdent peu ou prou de leur signification au concert, et il serait à souhaiter que l'artiste audacieux qui préside aux destinées de l'Odéon accordât l'hospitalité à cet ouvrage. Il en pourrait espérer, sinon un succès analogue à celui de *l'Arlésienne* des familles, en tout cas un attrait peu commun de curiosité, d'intérêt, prétexte à discussions sans doute véhémentes. La musique de M. William Molard, en effet, est plutôt pour déconcerter tout d'abord. A bien des égards, elle ne ressemble guère à rien de ce dont nous avons l'habitude. Elle est faite d'un nombre assez copieux de thèmes ou motifs, généralement courts et caractéristiques qui constituent dorénavant sa substance intégrale. Dédaigneux à bien peu près de tout auxiliaire épisodique ou passager, ces motifs conducteurs se succèdent, se mêlent et s'enchevêtrent dans une polyphonie serrée, touffue, qui déroule imperturbablement sa trame obstinée. On conçoit que la conséquence de ces prémisses intransigeantes soit une inévitable et pareille obstination du rythme fourni par ces élé-

ments immuables, qui s'agrègent en un mouvement lent d'ordinaire et intangible. L'initiale impression de monotonie qui en résulte et qu'on pourrait penser incartable, se dissipe pourtant à la longue et se transforme. Musicalement, il semble qu'une force volontaire et têtue impose à la réceptivité peu à peu une sorte d'envoûtement de logique implacable à la fois et un peu nébuleuse, mais irrésistiblement évocatrice. Cet art, en sa complexité quasi-préétablie, apparaît épargné de tout intellectualisme abstrait. Il a du contrepoint les aspects, mais non les artifices. On en reçoit l'étrange sensation que rien ne soit plus spontané que ces combinaisons, déterminées à priori avec une telle rigueur cependant qu'on estimerait aisément qu'ici, au rebours d'un vieux maître, le musicien dût être et fût l'esclave de ses notes au lieu que les notes lui obéissent. Sans doute la cause en est-elle avant tout une absence totale d'habileté, de roublardes ficelles, — d'autres diront de « métier », — où s'étale sans fard une sincérité à la Cézanne. Et de ce « contrepoint », plus latent qu'organique en tant que procédé, naît une harmonie singulière, parfois lourde, compacte, mais souvent savoureuse, dont les enchaînements entraînent des modulations de mesure en mesure quelquefois sans que l'ensemble du morceau paraisse moduler. L'instrumentation n'est pas moins que le reste dénuée d'entregent ou de brio factice, quoique l'orchestre ne sonne jamais creux. Confié à tels ou tels des timbres, les thèmes ou motifs y demeurent complets, sans être jamais morcelés, déchiquetés pour un effet pittoresque. Tout ici est d'une absolue probité et, par heureuse conjoncture, les imperfections mêmes de cet art semblent collaborer à l'ambiance la plus adéquate au drame. Et, tandis que les sonorités s'étagent comme de pesantes nuées grisâtres, que le mélос tisse et déploie l'épais réseau de son inextricable entrelacs, on se sent transporté soudain sous le ciel blafard d'Elseneur on perçoit vaguement Hamlet rouquin, court et replet, la maigre et longue Ophélie, le roi assassin et couard, le sot Polonius et la reine affolée ; on a la fantomnale et réaliste vision du dénouement macabre au travers d'une brume où pointent les drapeaux de Fortinbras, Il faudrait se garder toutefois d'une apologie sans réserves. L'art de M. William Molard est par son essence même limité dans ses moyens d'expression et comme confiné dans un domaine plastique d'où il semble incapable de sortir, voire avec un sujet tout différent ; témoin *le Cortège nuptial* que Theodor Szanto joua au Salon d'Automne. D'autre part, l'espèce d'impératif catégorique, dont le déterminisme est la marque de son écriture, ne prévaut pas toujours contre quelque un peu gauche incohérence occulte ou apparente. Il est sans doute regrettable que l'auteur de cet *Hamlet* n'ait pas eu l'occasion des'entendre plus tôt. Mais à coup sûr il n'advint que bien rarement, sinon jamais, qu'un autodidacte avéré accusât dans son œuvre inégale une

aussi incontestable personnalité, une originalité si profonde. Enfin cette musique ingénue et unique en son genre atteint parfois, en la raideur fruste et complexe de son rythme obstiné, à une insoupçonnable puissance. La marche funèbre pour la mort d'Hamlet est vraiment à ce point de vue une page extraordinaire.

§

Les programmes des Concerts Hasselmans sont généralement intéressants et leur exécution des plus louables. L'orchestre est en progrès constant et ne semble pas plus cultiver la phobie des répétitions que son chef l'horreur du travail. Aussi y eût-on fréquemment la primeur d'œuvres considérables, telles que des symphonies de Bruckner ou de M. Mahler, et c'est là que M. Déodat de Séverac présenta au public parisien l'**Héliogabale** qu'il composa sur un poème de M. Emile Sicard pour les arènes de Béziers. La destination de l'ouvrage impliquait une simplicité de style et une ampleur de touche que le musicien interviewé traduisait en déclarant avoir voulu broser une fresque sonore. Il ne paraît pas cependant que ce parti-pris accepté ait été tout à fait favorable aux dons naturels du compositeur. Son art ici ne gagne rien en puissante grandeur de ce qu'il perd en charme souvent exquis et en délicatesse, dépouillé de la subtilité chatoyante et fluide d'une harmonie aux transparents glaces, dirait-on, où en des œuvres de moindres dimensions il excella. Le succès n'en fut pas moins vif et à maints égards mérité, quoiqu'on eût l'obscur sentiment que peut-être M. de Séverac soit en train d'avoir trop de talent. A signaler, comme innovation instrumentale, l'emploi d'une sorte de hautbois rustique, les *coblas catalanes*, dont la sonorité pourrait sans doute être heureusement utilisée dans nos orchestres.

§

Depuis Franck, il n'est pas arrivé souvent de rencontrer une sonate pour piano et violon qui ne fût pas plutôt rasante. Ce genre de composition un peu bâtard, mal compatible avec le développement de l'harmonie, disparaît peu à peu comme le virtuosisme dont il est issu. La **Sonate en si bémol** de M^{me} Armande de Polignac, que j'entendis au Concert Rouge, fait agréablement exception à la règle. C'est une œuvre concise, de musicalité spontanée, nerveuse et souvent pénétrante. L'auteur, qui s'y voulut distraire ou délasser du labeur d'un important ouvrage, s'atteste en pleine possession des moyens d'expression propres à sa nature et les manie avec une sécurité désinvolte. Après s'être égarée quelque temps à un pseudo-debussysme étranger à sa sensibilité mâtinée par filiation de germanisme, la musicienne a su trouver sa véritable voie et son évolution se poursuit désormais sûrement dans un sens qui la rapprocherait le plus volontiers de l'Allemand Richard Strauss, avec un analogue et licen-

cièux amalgame des styles, une spontanéité impulsive, des qualités d'emballement, de force, dont la *Sonate en si bémol* trahit déjà nettement les indices. Mais lorsque paraîtra la partition de *Morgane*, on sera bien étonné de ce qu'une femme a pu produire. Les artistes du Concert Rouge, tous d'ailleurs premiers prix du Conservatoire, sont soumis à un entraînement intensif qui en fait d'accomplis virtuoses. Pour l'avoir simplement déchiffrée l'après-midi, MM. Jaudoin et Tinlot ont joué la *Sonate en si bémol* avec une fougue et une expression impeccables. Le reste du programme comportait la *Symphonie* de Franck, non moins merveilleusement exécutée, et qui, ingénieusement transposée pour piano, orgue Mustel et une douzaine d'instrumentistes, sonnait, ma foi ! mieux qu'à l'orchestre. En revanche, en partie frustré du clinquant des timbres, le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakoff dénonçait sa futilité. Il ne faut pas médire de tels arrangements. S'ils privent l'œuvre d'art d'une parure souvent superficielle, ils laissent la musique intacte, et seule la meilleure, la vraie peut supporter l'épreuve. Les Concerts Rouge font ainsi de la vulgarisation artistique excellente.

MEMENTO. — Notre vie musicale est si surabondante qu'elle déborde des concerts dans les salons. On entendit chez M. et M^{me} Marcel Pollet un programme copieux où je goûtai particulièrement une pièce pour piano de M. Gustave Samazeuilh, *Naiades au soir*. On applaudit ensuite un petit acte finement rimé par M. G. Jean-Aubry, *le Marchand de Sable qui passe*, pour lequel M. Albert Roussel composa une musique de scène qui peut compter parmi les plus gracieuses pages qu'il ait écrites.

JEAN MARNOLD.

ART ANCIEN

André Michel : *Histoire de l'Art*, tome IV : *La Renaissance en Italie* (A. Colin, in-4°, 15 fr.) — Corrado Ricci : *Histoire générale de l'Art : Italie du Nord* (Hachette, in-18, 7 fr. 50). — Loys Delteil : *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII^e siècle* (Dorbon, in-4°, 15 fr.) — W. de Seidlitz : *Les Estampes japonaises* (Hachette, in-4°, 25 fr.).

Le tome IV de *l'Histoire de l'Art* publiée sous la direction de M. André Michel est consacré à la **Renaissance en Italie**. M. Michel lui-même y étudie spécialement la sculpture jusqu'à la mort de Michel-Ange, M. Marcel Raymond l'architecture du xvi^e siècle, M. Jean de Foville les médailleurs et M. André Pératé la peinture à la fin du xv^e siècle et au commencement du xvi^e. Après la gestation du xv^e siècle et sous l'action toute puissante des humanistes, dont le plus influent avait été Léo Battista Alberti, se produit la magnifique éclosion de la Renaissance. C'est le temps où le grand architecte Bramante, en traçant le plan de Saint-Pierre de Rome et en commençant l'exécution, consacra la coupole comme l'expres-