

aux entr'actes, allant dire bonjour aux ouvreuses, plaisantant, leur tapotant les joues. Elles l'adorent, il n'y a pas d'autre mot. Et il les met dans une joie ! « Y me fait rire rien que de le voir », disait devant moi l'une d'elles en pouffant.

MEMENTO. — Théâtre Fémina : *Les Fils Touffe sont à Paris*, opérette-revue en 3 actes et 7 tableaux, de MM. Rip et Bousquet, musique nouvelle de M. Fernand Malet (10 avril). — Théâtre Sarah Bernhardt : *la Reine Elisabeth*, pièce en 4 actes, de M. Emile Moreau (11 avril). — Européen-Théâtre : *l'Entôleuse*, pièce policière en 5 actes et 6 tableaux, de MM. Pierre Siron et Alexandre Cossin (13 avril). — Cluny : *les Sœurs Zigoteau*, vaudeville en 3 actes, de MM. Henry Moreau et Marc Sonal (16 avril).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

Concerts. — M. Théodor Szento : *Contrastes*. — M. Maurice Ravel : *Valses nobles et sentimentales*. — Josquin des Prés à l'Eglise Saint-Eustache.

Les concerts de virtuoses sont à priori dépourvus du moindre intérêt lorsqu'ils n'ont d'autre but perceptible que de faire admirer l'exécutant. C'est le cas de maints pianoteurs ou violoneux plus ou moins chevelus, qui traversent notre Paris en se rendant en Amérique, et aussi de certains gosierstonitruants ou disloqués nous apportant d'eutre-Rhin le secret de marteler et distiller avec originalité le lied de Schubert et de Schumann ou de disséquer du Wagner. Le genre semble décidément chez nous de plus en plus passer de mode, et il est d'ailleurs réjouissant de devoir constater que notre pays de tout temps se dénonça plutôt stérile en purs virtuoses. Aujourd'hui nos auditoires exigent toujours plus impérieusement qu'un programme comporte un réel attrait musical, tandis qu'en des manifestations moins bruyantes, plus modestes et souvent nullement inférieures en technique quoique dénuées d'esbrouffe, et d'acrobatie, nos interprètes familiers accusent une croissante préoccupation purement artistique qui friserait parfois volontiers l'apostolat. Ils sont chaque année plus nombreux, ceux ou celles qui se proposent de répandre autour de soi le goût de la beauté qu'ils aiment. Au piano comme au clavecin, Mme Wanda Landowska en offre un exemple peut-être incomparable à tous égards, pour la perfection de son jeu et l'intégrale intelligence des vieux maîtres du xvne et du xviii^e siècle. Les récitals de M^{me} Marie Mockel sont d'un ordre analogue. C'est dans ce sens qu'il convient de louer chaleureusement l'activité de M^{me} Paule de Lestang, dont le talent compréhensif et délicat se fit applaudir à Paris dans quatre séances consacrées au lied moderne français et russe, mais qui ne borne point son ambition aux bravos avertis de notre capitale, et a le rare et beau courage d'être la propagatrice fervente de la musique debussyste et même raveliste en

province. On ne saurait trop vivement féliciter M^{me} de Lestang de s'employer à une décentralisation sans doute un peu ingrate encore et d'autant plus méritoire. Les programmes de M^{me} Jane Mortier trahissent pareillement l'impulsion d'admiration personnelles et assez éclectiques en leur sincérité passionnée. Après Liszt, Richard Strauss, et sans abandonner Debussy, elle en arrive à M. Paul Dukas, dont elle exécuta brillamment l'écrasante *Sonate*. Le talent de M^{me} Jane Mortier a extraordinairement évolué en souplesse vigoureuse ou nuancée, et l'interprétation qu'elle réalisa de *Soirée dans Grenade* fut vraiment l'une des plus délicieuses qu'on puisse entendre de ce petit chef-d'œuvre étincelant et profond, qui déconcerte l'analyse, nargue toute laborieuse étude, ne relève que de la spontanéité; et que personne ne joue de la même façon, chacun selon sa nature, voire selon le jour, le moment. Le programme avec quoi M. Pierre Lucas fit ses débuts rue d'Athènes, en revanche, était d'un éclectisme plus discutable. On ne découvre assurément pas quel intérêt peut présenter, à l'heure actuelle, l'audition du *Caprice arabe* et du *Scherzo* de Saint-Saëns à deux pianos, l'un de ceux-ci fût-il tenu par M. Paul Braud, qui d'ailleurs ne s'y distingua guère. M. Pierre Lucas est un jeune artiste très doué, qui paraît jusqu'ici tiraillé par les tendances les plus hétérogènes. Son jeu est d'une délicatesse extrême, parfois quasiment féminine, — comme on raconte de Chopin, — et M. Pierre Lucas n'a manifestement rien à gagner à s'attarder au néo-classicisme d'une écriture pianistique désuète ou périmée. Les qualités de grâce chatoyante et de finesse qu'il démontra dans les *Noctuelles* de M. Maurice Ravel font souhaiter, au contraire, qu'il s'oriente délibérément vers un art évidemment plus favorable à son talent, et qu'il pourrait servir précieusement, peut-être. M. Théodor Szanto est certes l'un des plus remarquables pianistes de notre époque, et sans doute le plus grand de tous quand il joue du Liszt. Il est en outre musicien jusqu'à la moëlle, ce qui n'est pas toujours le lot de ses confrères. Sa facilité de déchiffrage, à première vue est aussi prodigieuse que sa mémoire, et sa faculté d'assimilation n'est pas moindre. Il possède incontestablement des dons exceptionnels, et on n'est pas surpris que M. Szanto se soit senti tenté d'adjoindre à la couronne du virtuose les lauriers du compositeur. Les quatre pièces pour le piano qu'il vient de publier sous le titre de **Contrastes** dénotent un louable souci de recherches harmoniques. M. Th. Szanto est ostensiblement attiré dans l'orbite du debussysme, et on a le droit de considérer ces *Contrastes* comme un essai plein de promesses. Toutefois, M. Szanto subit encore profondément l'influence directe de Liszt, aujourd'hui quelque peu lointaine; la marque indélébile d'une sensibilité maggyare dépouille trop souvent par ailleurs son inspiration de personnalité péremptoi-

rement individuelle, et sans doute est-ce aussi à son tempérament national qu'il faille attribuer son penchant à une improvisation subjective, volontiers satisfaite d'effets ou de « contrastes » successifs, soumis tout bonnement à une symétrie superficielle. L'écueil de l'intellectualisme est l'abstraction vide et stérile de combinaisons artificielles aussi rasantes qu'arbitraires, mais l'excès opposé n'est peut-être pas moins dangereux. Il semble que l'horreur de la sonate et de son développement thématique induise les meilleurs de notre jeune école à une indifférence fâcheuse pour la complexité féconde, la logique et la cohésion qui font de l'œuvre d'art un organisme émané d'une incubation réfléchie sans cesser d'être spontanée. On ne fabrique pas la « forme », on la crée libre et complète en soi d'instinct ; mais l'art suprême est de la créer une, multiple et significative en son eurythmie harmonieuse, et son absence ou son simplisme exagéré sont un indice de lassitude ou de superficialité hâtive et bientôt décevante. Précisément, les plus originaux de nos compositeurs dénoncent une inclination regrettable à abuser indolemment de la commodité des formes les plus simplistes, qu'ils ornent même quelquefois de la broderie empruntée de rythmes et mélismes exotiques. L'auteur de *Pelléas* et des *Nocturnes* paraît s'être voué à la ciselure de menus ouvrages, et l'unique œuvre symphonique qu'il nous ait octroyée depuis longtemps était dédiée à la danse ibérique. Après une *Rhapsodie espagnole* et le menu délassément de *Ma Mère l'Oye*, voici que M. Maurice Ravel à son tour nous donne une suite de **Valses nobles et sentimentales** qui n'ajouteront rien à sa renommée. A part un « Epilogue » à la saveur étrange encore qu'un peu quintessenciée et malgré le charme intermittent de quelques passages, on conçoit mal qu'un tel musicien ait publié ces courtes pièces, qu'on dirait fréquemment une seconde monture de certaines de ses inspirations antérieures, dont la brièveté paraît malencontreusement alambiquer une harmonie de complexité disproportionnée à son mince prétexte, tandis que la forme identique et le rythme têtus de valse engendrent une monotonie peu à peu obsédante. Sans doute, on retrouve ici l'habileté propre à l'auteur, mais on ne peut que déplorer qu'il disperse ainsi son talent et semble de plus en plus s'éloigner du bel effort qui naguère nous valut les *Miroirs*, et qui autorisait tant d'espérances.

§

Ce n'est pas seulement au concert que le Vendredi-Saint est une occasion de musique. Depuis des temps immémoriaux, le clergé de Saint-Eustache avait coutume d'en célébrer l'Office des Ténébres avec le *Stabat Mater* de Rossini. Je suis fort loin de détracter le génial Rossini et même de mépriser son *Stabat* tout entier. Mais

il est un autre art, dont l'Eglise a le droit de s'enorgueillir d'avoir été l'instigatrice, et qu'on s'étonnait qu'elle parût presque unanimement méconnaître ou avoir oublié. Le Vendredi-Saint de cette année 1912 a inauguré pour Saint-Eustache une ère nouvelle. Compris et secondés par un curé intelligent, M. Bonnet, l'organiste, et M. Raugel, le maître de chapelle, y ont organisé une cérémonie de la plus haute qualité artistique. M. Bonnet avait choisi, parmi les œuvres les plus grandioses de Bach, la *Passacaille*, le *Prélude* et la *Fugue* en *do* mineur, et le Choral *Aus tiefer Noth*, dont le thème principal était clamé par des trombones se mêlant à l'immense et touffue polyphonie de l'orgue. Les chœurs de la maîtrise chantèrent le célèbre *O vos omnes* de Vittoria (1540-1608), des *Lamentations* pénétrantes de Marc-Antoine Ingegneri (1545-1592), le maître de Monteverdi, une gracile *Antienne* du *x^e* siècle, et enfin le *Stabat Mater* de Josquin des Prés (1450-1521). Celui de Rossini était avantageusement remplacé. M. Raugel est un enthousiaste de Josquin et on ne saurait assez joyeusement le louer de s'employer avec amour à ressusciter une semblable gloire. Au moment de l'évolution polyphonique où il survient, Josquin est une apparition si extraordinaire qu'il semble surgir soudainement et se dresser comme un géant qui domine à la fois le passé et tout le siècle qui suivit. Avec Josquin, on se trouve pour la première fois dans l'histoire musicale en présence du génie, et en même temps d'un des plus grands génies qu'ait jamais produits l'art sonore. C'est pour la première fois qu'on y peut éprouver l'impression d'une beauté intégrale, qu'on y rencontre une beauté radieuse unie à la puissance, et beauté ou puissance dont, dans la musique tout entière, il est bien peu d'exemples. Il y faut peut-être atteindre jusqu'au Wagner de *Tristan* pour en constater un équivalent comparable, pour rencontrer un pareil équilibre de la sensibilité et de l'intelligence, un aussi harmonieux amalgame de ce que Nietzsche dénommait l'ivresse dionysiaque et le rêve apollinien. Chez Josquin, la maîtrise subitement inouïe, invraisemblable, n'est qu'un moyen dompté, assoupli, désinvolte, asservi à la sensibilité de l'artiste créateur. L'inspiration jaillit spontanément expressive, poignante, humaine. Elle est si fortement originale, caractéristique, personnelle, que, jusque dans l'humour des *Chansons*, elle garde quelque âpreté émue et savoureuse. On ne peut la confondre avec aucune autre. Elle jouit de cette propriété mystérieuse qu'on qualifie la « profondeur » : elle se grave peu à peu dans la mémoire pour y rester indélébile, et, tout autant qu'à l'émoi sensoriel, elle s'impose à la réflexion hantée comme une « pensée » vigoureuse, incisive, toujours neuve par quelque aspect, qu'on n'écarte qu'avec effort et qu'on rumine à son insu. La maîtrise absolue, la fantaisie, la verve inépuisables, un souffle irrésistible, superbe, rayonnant d'une séré-

nité olympienne, aboutissent ici, pour la première fois dans la musique, à des « chefs-d'œuvre » ; et on demeure vraiment confondu devant eux. Leur art, d'une complexité parfois vertigineuse en sa sécurité indéfectible, la splendeur de leur architecture majestueuse, évoquent le gothique flamboyant des cathédrales, avec le téméraire envol des voûtes, la ciselure et l'enchevêtrement des ogives, le clair-obscur diapré ou l'illumination des vitraux polychromes. Le développement de la culture musicale nous incite fatalement à l'exploration progressive d'un passé toujours plus lointain. Grâce à ces aspirations inconscientes, on franchit aujourd'hui le seuil du temple magnifique. Peu à peu on découvrira la beauté merveilleuse d'un art où s'épanouit une sensibilité harmonique, dont ce serait trop peu de dire qu'elle devança son époque, car elle apparaît bien souvent si près de nous qu'elle semble alors presque contemporaine de celles que nos générations doivent à l'hérédité des quatre siècles d'accoutumance et d'évolution qui nous en séparent. Originnaire d'un temps où le simple concept de ce que nous appelons « accord » n'était même pas pressenti, la polyphonie de Josquin exhale l'*harmonie* par tous les pores, et c'est par cette vertu qu'elle est capable de nous émouvoir encore aujourd'hui si puissamment. Cependant un des obstacles les plus gênants pour notre réceptivité actuelle est peut-être la monotonie du chant choral inhabituel à nos oreilles, aggravée par une difficulté d'exécution d'où résulte aisément une interprétation flottante, molle, aussi imparfaite que privée de suffisants contrastes. Le remède tout indiqué est d'y ajouter un accompagnement instrumental à l'unisson des parties diverses. C'est une erreur de croire que la polyphonie « vocale » des vieux maîtres était, même jadis, exclusivement exécutée *a capella*. La pratique opposée était, bien au contraire, si florissante qu'Erasme se plaint quelque part de ce que le nombre des instruments l'ait empêché d'ouïr les voix du chœur. Ne craignons donc pas d'accompagner et même, en respectant scrupuleusement la matière purement musicale, d'*orchestrer* délibérément ces chefs-d'œuvre du passé, et de les orchestrer à la moderne, en revêtant leur beauté méconnue de la parure expressive, variée et jusqu'à la plus éblouissante des sonorités et des timbres. Notre interprétation serait ainsi vivante et, en réalité, plus fidèle à tous égards. Le *Miserere* de Josquin en acquerrait l'éclat radieux et poignant du prélude de *Lohengrin*, et le *Stabat Mater* s'empreindrait d'une sérénité parsifalesque. Il serait intéressant qu'un de nos Grands Concerts en tentât l'expérience. Il est infiniment probable que Josquin obtiendrait un succès « sensationnel ».

JEAN MARNOLD.