

endurci qui a contracté, en Amérique, un mariage plutôt malheureux, puisqu'il a laissé sur le nouveau continent sa femme, que personne ne connaît. Bertrand, lui, n'a jamais quitté le château de Touraine, où se passe l'action ; il a horreur de Paris, de la fête, des femmes. Il est donc seul à pouvoir épouser Emmeline. Mais Mme de Simières, tante Lulu, a, sur le mariage, des idées spéciales et elle hésite à confier la tendre Emmeline à ce lourdeau de Bertrand, qui n'a pas eu l'éducation nécessaire pour initier la jolie jeune fille à l'amour. Elle exige donc qu'avant les noces Bertrand s'instruise. Sur les conseils de Gaspard, Mlle Bertin, de l'Odéon, est vainement chargée de cette éducation, à laquelle elle emploie pourtant les moyens classiques. Cependant, la présence de Gaspard irrite Emmeline. En ce cœur adolescent, naissent ou se réveillent toutes sortes de sentiments étranges. L'insistance de Gaspard en faveur de Bertrand exaspère la jeune fille. Dépitée de n'être pas comprise, elle va se jeter dans les bras du petit Alfred Brunin. Gaspard, mordu de jalousie, comprend qu'il aime Emmeline qui l'aime. Tout est pour le mieux, puisque le mariage d'Amérique était une invention faite à plaisir pour éviter les projets matrimoniaux et les reproches. Bertrand, déconfit, s'en va à Paris. Tante Lulu jubile. La pièce est jolie au possible. La réponse qu'elle donne à la question *fait-il des bleus dans le mariage?* est-elle juste. Rien ne prouve que Gaspard et Emmeline ne feront pas un très mauvais ménage, rien ne prouve non plus qu'Emmeline et Bertrand n'auraient pas fait d'excellents époux. Et si Bertrand est lourdeau à souhait et que son cousin ne l'est point, est-ce uniquement parce que celui-ci courait les filles, tandis que l'autre courait les perdrix sur ses terres? Léon Tolstoï a traité la thèse opposée à celle de M. Coolus, mais en étudiant supérieurement le cas d'un ménage, non le cas d'une mise en ménage. Cela nous a valu de l'écrivain russe *La Sonate à Kreutzer*, un livre admirable, tragique et douloureux, et du dramaturge français une irrésistible comédie où il est peut-être préférable de ne pas conduire les petites filles.

Mme Leriche est étourdissante, une tante Lulu à la fois vive et distinguée. Mlle Nory exagère peut-être un peu la gentillesse, mais elle est une Emmeline adorable, troublante ; elle a exprimé, avec un naturel charmant, l'invasion de l'amour et ses troubles dans un cœur neuf. Mlle Bertin, l'artiste dramatique, n'est qu'une silhouette qu'a très bien tracée Mlle Barelly. Le gai et sympathique fétard Gaspard a été fort heureusement mis sur pied par Boucher. Cazalis Bertrand est certainement le plus vivant acteur de la pièce, dans la façon dont il a campé son type de gentilhomme campagnard, franc, bon, timide, droit et rugueux.

Le manque de place m'oblige à remettre, à mon prochain *courrier*, le compte rendu de *Roméo et Juliette* à l'Odéon.

Paul de STOECKLIN.

Les Grands Concerts

Concerts-Colonne et Lamoureux.

A propos de ma dernière chronique, je viens de recevoir d'un lecteur inconnu de moi une très longue épître. Je juge honnête et intéressant de la publier, parce que son auteur est, en principe dans le vrai, lorsqu'il me reproche d'ériger en certitudes mes préférences individuelles. — Je ne cesse d'ailleurs de le répéter : si j'étais sage je renoncerais à écrire des articles, que je supplie, une fois pour toutes, les abonnés du *Courrier* de ne pas considérer comme de la critique. Et, en second lieu, les arguments invoqués ici contre mes tendances les plus récentes me semblent habilement déduits. Voici, sans aucun changement, le texte de cette lettre :

Cher Monsieur,

Depuis deux ou trois jours, que j'ai lu votre critique du *Courrier Musical*, une telle foule d'arguments se lève dans mon cerveau contre votre façon d'envisager la mélodie, que je ne résiste pas au désir de les coordonner en essayant de les fixer par écrit. Cela dans un but unique de plaisir personnel et désintéressé. Car je ne doute pas du sort de cette lettre, destinée au panier, sort fatal, et nécessaire d'ailleurs ! Peut-être même ne sera-t-elle pas plus achevée que d'autres sœurs dont la naissance fut arrêtée par l'éternel « A quoi bon ? »

Il faut vous reconnaître, monsieur d'Udine, une qualité assez exceptionnelle par ces temps où beaucoup de critiques remplacent leur encrier par un pot de pommade : vos articles ont une saveur individuelle très prononcée. Seulement, voici l'inconvénient : lorsqu'ils partagent votre enthousiasme, on vous adore, on voudrait vous embrasser ; mais lorsqu'ils ne le partagent point, on vous déteste sincèrement.

Depuis environ une année, ces messieurs de la critique musicale nous offrent le spectacle de leurs bras suppliants tendus vers le ciel dans l'attente du nouveau Messie qui leur rapportera la mélodie (avec un grand M) bannie de cette terre ! Au fond de leurs cœurs, cette bonne vieille mélodie qu'ils désirent tant, c'est celle de Gounod et d'Ambroise Thomas, ils ne l'osent pas l'avouer, et si quelque jeune s'y risque, ils ne manquent pas de l'accabler de tous les qualificatifs synonymes de fadeur, facilité, vulgarité, etc. Individuellement, ils font des compliments à chacun, mais dans l'ensemble c'est la déploration sur la fin de l'art musical ! Et cela me navre, monsieur d'Udine, de vous voir tenir votre partie dans ce chœur larmoyant.

Il est vrai qu'à travers les siècles, ce fut toujours le rôle de la critique de se plaindre de la décadence contemporaine et regretter les temps passés. Que de choses quelconques ils ont imposé à notre admiration, sous prétexte d'ancienneté. Ah ! parmi tous ces pontifs pontifiants, lequel, un jour, aura le beau courage de glorifier l'art moderne ? Notre bel Art libéré des formules, chercheur d'Idéal nouveau, faisant jaillir l'émotion spontanée ou la féerie des couleurs et des rythmes. Et surtout au lieu de lui reprocher son manque de cohésion, de discipline, lequel l'en louera ? C'est cette liberté qui lui permet de se manifester sous toutes ses formes, depuis l'art aristocratiquement élégant d'un Fauré jusqu'à l'art populairement vigoureux et bourru d'un Bruneau, depuis le classicisme un peu attardé d'un Saint-Saëns jusqu'au futurisme hardi d'un Ravel. Quel critique aura l'audace de ne pas renier notre époque ? Ah ! Oui ! je sais ! Tous ceux du siècle prochain qui s'en serviront alors pour accabler de leurs sarcasmes les artistes de leur temps.

Mais arrivons au fait, qui est, en l'occasion, *Guercœur*, et, en élargissant le débat comme vous l'avez fait, la mélodie.

Vous définissiez autrefois la mélodie « une série de sons successifs » ; cela est juste autant qu'une définition peut l'être. Maintenant, vous tombez dans les généralités philosophiques, et, quand la philosophie se mêle d'art, elle parle pour ne rien dire (s'il lui arrive parfois de parler pour dire quelque chose !) Vous dites avoir conservé une âme simple, hélas ! rien n'est simple pour un philosophe (combien, à ce propos, les dernières œuvres de Wagner eussent gagnées à être dégagées de la philosophie qui les encombre). Enfin, la définition qui semble se déduire de votre phrase, page 14 « les airs de Gluck... de Beethoven, nous saisissent plus la première fois... etc... » est que la mélodie « c'est l'air qu'on retient ». Et là, je vous arrête.

1° Les airs, qu'à première audition, on retient — j'entends par on, le plus grand public — sont assez rares et, en général, de qualité très médiocre, parce que très prévus, autrement l'esprit ou le cœur surpris, surtout charmé, s'abandonne trop à ce charme pour laisser agir la mémoire. Cela est tellement évident que les airs qui ont le plus porté, dès le début, dans les opéras populaires, sont les moins bons, les airs « à couplets », tels la romance de Siébel, celle de Mignon, l'air du Toreador, le chœur des soldats de *Faust* ou le duo de *Mireille*... Si là est l'idéal mélodique, ne vous plaignez pas des temps présents qui vous ont donné les romances de Delmet, les valse de M. Berger et votre divin maître, Massenet, dont certains airs se développent de cette façon prévue qui fait hocher la tête du vieil abonné et soupirer la poitrine de la belle auditrice à la quatrième et sixième de la cadence finale.

2° Dans ce cas, les « airs » de Gluck et de Beethoven — et les œuvres de ce dernier contiennent plutôt des thèmes que des « airs » — ne répondent aucunement à cet idéal, j'en ai fait souvent l'expérience dans mon entourage très proche sur des sujets de musi-

calité très ordinaire, ce ne sont pas les « airs » qui frappent d'abord dans la musique classique, c'est la forme générale, le rythme surtout, par sa carrure, la construction ensuite, la belle ordonnance architecturale. Mais après une ou deux auditions d'airs de Gluck (je ne parle pas des airs de danses, bien entendu, mais des airs et récits chantés) je défie un sujet de culture musicale moyenne de les retenir. Et, ce qui est vrai pour Gluck, l'est d'autant plus pour Bach, Rameau ou Haendel, par exemple. Quant à Beethoven, ses « motifs » symphoniques ne frappent les mémoires peu cultivées musicalement qu'à la suite de leurs répétitions fréquentes, qui finissent par les leur rendre familiers.

J'ai remarqué de même (cela tous les musiciens sincères ne sauraient le nier) qu'à ce genre d'auditeurs il est très difficile de distinguer entre eux la grande majorité des thèmes classiques — surtout ceux d'Haendel, de Bach, de Mozart et d'Haydn — Et c'est d'eux bien plus que des modernes que vous pourriez dire « les phrases toujours belles sont toujours mal différenciées d'autres phrases également belles » (combien Mozart, Haydn et Beethoven première manière, ont-ils de thèmes de sonates strictement identiques ? Combien de ces thèmes sont construits uniquement sur les trois notes de l'accord parfait ?) Au contraire j'ai remarqué l'influence de certains thèmes modernes sur les mémoires modérément musicales. Mais de même que pour les classiques c'est leur répétition surtout qui attire l'attention peu soutenue. Une preuve qui me revient en mémoire c'est que le public féminin (parmi lequel se recrute le plus cette musicalité moyenne), préfère la *Tétralogie*, dont les motifs s'imposent par leur fréquence, à *Tristan* ou aux *Maîtres Chanteurs*. Et pourtant, au point de vue purement mélodique, combien ces deux œuvres l'emportent sur le reste ! Comme elle jaillit de toutes parts la mélodie « la belle mélodie » comme je l'aime et qui n'est plus celle que vous réclamez ; ces élans passionnés, douloureux ou joyeux, quelques fois brefs comme des appels, d'autrefois s'étirant allanguis sur plusieurs mesures, la courbe mélodique ne s'achevant jamais que pour engendrer la courbe suivante. O, cette nuit tristanesque, comme elle est loin cependant de la « précision de contours » que vous exigez !

Vous dites que le développement, l'architecture, l'harmonie, sont des éléments négligeables au prix de la phrase indivisible. Mais c'est proclamer la supériorité de la *Veuve Joyeuse* sur Beethoven et Bach ! Pensez à ce début de la neuvième. Tout le mystère, toute l'intériorité de cette page repose sur l'harmonie, la façon de présenter ce petit thème de deux notes à travers le frémissement des cordes (1). Et ce célèbre premier Prélude de Bach en *ut majeur*, aucune trace sensible de mélodie pourtant. Tout le premier mouvement de l'*Héroïque* ne repose que sur deux thèmes, dont le premier est classiquement quelconque : quatre mesures sur les trois notes de l'accord parfait. Le voilà bien le triomphe de la bonne écriture !

Non ! n'exagérons pas, Messieurs de la critique ! La mélodie n'est pas morte, vous la confondez trop en ce moment avec la romance !

Revoyez au point de vue de « l'expression », de « l'originalité », de « l'émotion directe et spontanée » — je vous cite des exemples au hasard de ma mémoire et n'importe chez qui — les thèmes de l'arbre du *Paradis* ou de Goël dans l'*Ouragan*, une demi-douzaine, tous remarquables dans le *Rêve*, le thème de Chrysis dans *Aphrodite*, celui de Suzel dans le *Juif Polonais*, le thème de quatre notes de *Fervaal*, clair comme une épée, les deux thèmes de l'*Etranger*, celui qui souffre et celui qui espère. Dans *Ariane et Barbe Bleue*, celui des fille d'Orlamonde est plein de mystère, comme celui des pierreries rutille par toutes les facettes. Et ce thème de l'andante du quatuor Debussyste, quelle intensité de sentiment intérieur ; le premier thème du trio de d'Indy, celui du Prélude pour orgue de Franck (*si mineur*) ou celui du premier mouvement de la sonate du même, etc... Ils sont trop, ceux qui se pressent dans ma mémoire, tous plus « lyriques » les uns que les autres et tous différenciés. D'ailleurs, je sais que vous aimez la plupart de ceux que je viens de citer, mais justement c'est là ce qui m'irrite contre vous. Pourquoi ce que vous aimez chez un d'Indy, un Bruneau ou un Dukas ne vous plaît-il plus chez un Déodat de Séverac (j'aime *Héliogabale*), un L. Aubert (quelle

(1) Ah ! fichtre non, ce n'est pas l'harmonie qui est troublante ici ; c'est bel et bien le thème, la mélodie, l'air, qui, *sans aucun accompagnement*, produirait *exactement* le même effet. La neuvième n'a pour ainsi dire que des beautés rythmiques ; que dirait M. Marnold, debussyste fervent, si vous lui parliez de l'harmonie des dernières œuvres de Beethoven ?

jolie chose cette *Forêt Bleue*), un Florent Schmitt, un G. Dupont ? Revoyez de ces deux derniers, de l'un les *Puppaži*, de l'autre les *Heures dolentes*. Que de trouvailles mélodiques là-dedans ! C'est l'âme de Schumann qui revit dans certaines de ces pages.

Je trouve cette même qualité mélodique aux récits de *Guercœur*. Il y a entre eux et ceux d'*Alceste* une parenté comme il peut y en avoir une entre l'art d'un Chardin et celui d'un Manet.

Là où je ne vous comprends plus, c'est qu'il y a quinze jours, vous aviez goûté le « charme mélodique » de l'*Eros vainqueur*, de Breville. Or, dans cette œuvre délicate, il n'y a pas plus que dans *Guercœur* de ces thèmes tellement caractérisés : aucun même n'a autant de caractère que le thème de Giselle et celui du peuple ; voyez aussi ce prélude du 2^e acte en forme de marche triomphale). Dans l'*Eros*, il n'y a qu'un impressionnisme très séduisant, très vaporeux, très élégant surtout « des phrases belles, mais mal différenciées, etc. »

En poussant votre système à ce point, je doute qu'aucun chef-d'œuvre classique ou moderne résiste à votre critique, si ce n'est dans le répertoire dont Massenet et les véristes italiens continuent la tradition, et encore !

En résumé et pour conclure (il en est temps si votre patience a lu jusqu'ici), je dirai avec vous que le Beau en art est une chose insaisissable et surtout indéfinissable. Mais si j'avais votre talent d'écrire, je vous aurais peut-être convaincu de ne pas toujours exiger la netteté des contours. L'art d'un Rembrandt, d'un Henner ou d'un Carrère est-il inférieur à celui d'un Raphaël, d'un Ingres ou d'un Puvis ? Celui d'un Goethe à celui d'un Racine ? On peut préférer l'un à l'autre, mais on ne doit pas dire cela est mieux. La seule chose laide en art c'est la médiocrité.

Je termine en vous priant d'agréer mes sentiments sincères d'estime et de considération artistique.

Signé : LOUIS PITTE.

Ainsi que je le disais plus haut, mon correspondant est dans le vrai, quand il me reproche de n'admettre dans la catégorie des bonnes mélodies (ou des mélodies chantantes) que celles qui me plaisent. Mais il a tort de prétendre que je suis systématiquement opposé à l'art moderne. Loin de là ! Seulement il ne me suffit pas que de la musique soit moderne pour me plaire. J'adore la mélodie de Fauré dans tous ses recueils, sauf dans la *Bonne Chanson*, qui me semble anti-mélodique, *parce que sa ligne vocale me déplaît*. J'aime en général beaucoup la mélodie de Bruneau ; je me souviens n'avoir pas aimé du tout les Préludes de l'*Ouragan*. J'ai vivement détesté certaines œuvres de M. Erlanger ; il y en a que j'admire profondément. De la plupart des critiques contemporains, je diffère du moins en ceci que je ne suis jamais impressionné par la signature d'une œuvre d'art ; et, d'autre part, je suis parfaitement certain que mes sympathies ou mes antipathies pour telles ou telles œuvres d'un même artiste dépendent presque toujours de leurs mélodies. Je n'ai jamais dit que pour qu'une mélodie me plaise, il faut que je la retienne du premier coup. S'il en était ainsi, je serais bien à plaindre, car j'ai une détestable mémoire. J'ai dit seulement qu'il faut qu'elle me touche du premier coup, ce qui est tout à fait autre chose. Mon correspondant veut-il me faire avouer que j'aime les airs à couplets ? J'avoue sans vergogne que je les adore. Veut-il me faire avouer que j'aime les couplets de Siebel ou les duos de de Roméo ? J'avoue, sans plus de vergogne, que c'est là une forme de musique qui m'est infiniment chère ; mais j'aime tout autant tel thème wagnérien de trois notes. Veut-il, comme corollaire, me faire avouer, qu'alors je n'aime ni la musique de Beethoven, ni *Tristan* ? Je proteste énergiquement. J'aime Beethoven. J'ai pleuré, pleuré sans métaphore, à *Tristan* et je n'aime pas la *Veuve Joyeuse*. Prétend-il enfin me contraindre à reconnaître que la musique d'un Florent Schmitt est aussi mélodique que celle de d'Indy ou de Fauré ? Je suis obligé de lui répondre avec la dernière énergie : non, *elle ne m'est pas mélodique*. Mais dès l'instant que j'ai une sensation, j'estime que ce n'est pas une abstraction philosophique d'essayer de la justifier et, tant que je tiendrai une plume, dussé-je soulever des colères, je tâcherai de démontrer aussi clairement que

possible les rouages de mes impressions. Si je me fais comprendre j'atteins mon but. Or je crois que je me fais comprendre. Aimez-moi, ayez envie de m'embrasser ! ou détestez-moi et rêvez de m'étrangler ! peu m'importe, pourvu que vous demeuriez convaincus, comme vous le semblez, de ma bonne foi.

Malheureusement il est difficile de se faire comprendre, car on n'a jamais tout dit et il y a toujours dans notre carapace quelque fissure imprévue, par où introduire la pointe d'une flèche. C'est ainsi que l'Ouvreuse (qui n'est fichtre pas plus bête que vous ou moi) oppose, dans sa dernière *Lettre*, à propos du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, l'opinion de M. Gaston Carraud, qui trouve ce poème musical « assez près de la musique pure », à la phrase où j'ai déclaré que ce « charmant gribouillis sonore n'a ni queue ni tête ». Or, je ne trouve pas ces deux opinions contradictoires, loin de là ! car précisément ce qui me paraît être le comble de la musique pure c'est d'édifier des sonorités qui soient plaisantes, sans avoir ni queue ni tête, ni commencement ni fin. Rien n'est plus de la *peinture pure* qu'un morceau d'étoffe ou qu'une plaque de grès flammé et le fait qu'un morceau de musique soit construit sur des formes architecturales définies enlève déjà quelque chose à sa pure musicalité.

Après tout cela, me voici bien embarrassé pour parler librement de la *Tragédie de Salomé*, de M. Florent Schmitt, donnée le 8 janvier aux Concerts-Colonne. Je vous jure que je suis allé entendre cette musique sans le moindre parti-pris ; je ne peux pas cacher que je l'ai trouvée affreusement laide, et, dès l'instant que je m'adresse à un public musical, qui me lit avec tant d'attention, je suis tout de même bien obligé d'avouer que je sais pourquoi (ou que je crois savoir pourquoi), je trouve cette musique laide. Cela tient en un mot : elle ne me paraît pas inspirée. J'entends par là que toute cette œuvre m'ennuie, parce que son lyrisme *m'est* artificiel, parce que ses sonorités *me sont* un gâchis, dans l'épaisseur plate et morne duquel ne surnage aucun thème qui me saisisse et me touche, parce que les harmonies en ont quelque chose de serré et d'âcre qui me font songer à des vapeurs ammoniacales, parce que les thèmes m'en semblent dénués de vie, parce que cette symphonie, qui a la prétention d'être dansante, manque (et ici je n'hésite pas à parler objectivement, étant sûrement plus connaisseur en la matière que M. Florent Schmitt lui-même) parce que cette Symphonie manque de plasticité à un degré extraordinaire. On sait assez que si je rage parfois dans cette vallée de larmes, je ne m'y embête jamais. Eh bien ! j'aimerais mieux la quitter tout de suite, que d'être le malheureux maître de ballet chargé de faire danser sur des rythmes aussi antiphysiologiques, sur des thèmes qui ne peuvent inspirer que des mouvements corporels étriqués, rabougris, pelotonnés.

A cet égard, il est un point de la lettre que j'ai citée tout à l'heure, contre lequel je n'hésite pas à protester hautement. Quand on parle de notre art moderne, on peut lui attribuer la féerie des couleurs, mais la féerie des rythmes, ah ! ça, non !!! A part les russes (et il me plaît de rappeler que j'ai été un des tout premiers à les aimer en France) presque aucun compositeur contemporain n'a le génie rythmique. Sauf, bien entendu, le maître que vous jugez sans doute bon à mettre au panier, parce qu'il a écrit par milliers des couplets exquis, et de qui j'ai appris ce qu'est un rythme, je veux dire M. Jacques-Dalcroze. Ici, nous sommes sur un terrain ferme et précis, et je pourrais vous faire voir des enfants de dix ans, qui en remontreraient, sous ce rapport, à tous vos boucheurs de trompettes. Car il ne s'agit pas d'écrire sur le papier du trois et demi quatre, pour faire preuve d'originalité rythmique ; il faut *sentir* ce rythme, s'en servir naturellement et trouver des formes mélodiques et des harmonies qui dérivent normalement de cette coupe en somme très banale, ou qui l'imposent spontanément. Non ! L'école contemporaine n'est pas riche en rythmes ; elle est en général d'une insigne pauvreté de ce chef... Vous me dites qu'elle est aussi

riche que jamais au point de vue mélodique. Mettons ! Eh bien ! je vous étonnerai probablement bien davantage, si je vous dis que je la trouve indigente au point de vue harmonique. A force d'écrire faux tout le temps, les jeunes compositeurs — ne faites pas semblant de me prendre pour un misonéiste, nous savons très bien de qui nous parlons ! — deviennent aussi monotones, aussi plats, aussi ternes, que s'ils n'employaient que des accords parfaits de tonique et de dominante. La monochromie à laquelle ils atteignent depuis quelques années est une chose effarante et, à notre époque de voilage de toilettes, il semble qu'eux aussi n'aient qu'un but : c'est d'envelopper, à force de dissonances, sous un épais et brumeux réseau, les couleurs un peu vives qu'ils pourraient avoir en écrivant simplement. Tout, dans leur orchestre, est gris, gris, gris, terne et pisseux ! Et si on leur jouait le mauvais tour d'exécuter une de leurs interminables pages souffreteuses et étriquées, après telle composition coruscante d'un Rimsky par exemple, ou seulement d'un Félicien David (que vous devez si prodigieusement mépriser !) il vous semblerait que tout à coup un nuage de poussière se soit abattu sur l'orchestre.

Au Concert Colonne dont je viens de parler, M. Edouard Risler a joué d'une façon tout à fait remarquable le *Concerto en mi bémol*, pour piano, de Beethoven. Je n'avais pas entendu ce virtuose depuis de longues années et, c'est un drôle de compliment à adresser à un artiste aussi connu, je trouve qu'il a fait des progrès extraordinaires. J'entends par là que je n'aimais pas toujours son jeu un peu froid et sec ; cette fois je l'ai admiré sans réserve, tant pour le charme de sa sonorité que pour la délicieuse fantaisie de ses accents. Pourquoi l'orchestre ne le suivait-il pas, dans l'*adagio*, quand il faisait si savoureusement attendre ses temps forts ?... Ce même orchestre nous a d'ailleurs ravis ensuite dans l'adorable *Concerto en ré mineur* de Haendel, que M. Pierné a dirigé d'une façon tout à fait exquise. Après avoir applaudi ce sympathique maestro comme chef d'orchestre, nous l'avons applaudi comme compositeur, dans son beau *Poème symphonique*, pour piano et orchestre. L'adorable *Rapsodie Norvégienne* de Lalo (tenez ! en voilà de la musique moderne que j'aime !) terminait le concert, où Mlle Alice Raveau, que je n'aime pas, chanta des fragments d'*Orphée* et le fameux largo de Haendel : « Branches fières, bras d'ombre ! », avec force hoquets tragiques, mais sans penser évidemment un seul instant à la forêt, où elle était censée promener sa douleur. Une belle voix, un assez beau style ; mais de l'émotion ? C'est passé de mode.

A la même heure on donnait chez M. Chevillard, la *VIII^e Symphonie* de Beethoven ; je ne veux pas dire tout ce que je pense de son exécution, une *Suite symphonique* de Mme Rita Stroh, qui est peut-être admirable, un de ces morceaux où on suce de la flûte sur arpèges de trombones, mais où un vieux réactionnaire comme moi cherche en vain ce qu'il appelle de la musique, la charmante *Sauge fleurie* de Vincent d'Indy, un *Poème symphonique* pour piano et orchestre de M. Marcel Noël, joué par M. Schidenhelm, une légende symphonique de Liadow, intitulée *Kikimora* (et qui ne m'enthousiasme pas plus que *Babayaga*) et le *Tasso* de Liszt. Le charme de la journée tint dans l'audition de Mme Mellot-Joubert, qui chanta un air de *Jules César* de Haendel et un air du *Défi de Phœbus et de Pan* de Bach. Quel ravissement d'entendre une si délicieuse voix, conduite avec tant d'art, avec tant d'âme ! Et que c'est exquis une artiste véritable ; mais, ô grands dieux, que c'est rare !

Jean d'UDINÉ.