

son nom, depuis une époque récente d'ailleurs, car elle s'appelait auparavant la rue Perdue : c'est la rue Maître-Albert. Mais c'est là un hommage du moderne érudit à l'histoire de jadis. L'hommage plus ancien serait celui qui est contenu dans le nom de la place Maubert, s'il est vrai, comme on en soutient l'hypothèse, que la contraction de « Maître Albert » ait fini par former ce nom que l'on n'a jamais expliqué.

Alors, la prophétie mistralienne est dépassée. « Que dira-t-on de moi au cours des siècles? » aurait pu se demander aussi le docteur du moyen âge.

On a dit, de longues années, qu'il avait été une des lumières de son temps. Puis, on a dit qu'il avait représenté excellemment l'épaisseur d'ignorance où la scolastique a tenu les esprits à l'âge de l'obscurantisme. Et pour marquer le triomphe de l'intelligence délivrée, on a élevé sur la place Maubert la statue d'Etienne Dolet... Mais le nom du grand Albert n'est pas tout à fait mort, même s'il n'en subsiste que deux ou trois lettres, quand certains habitants du quartier parlent, par abréviation, de la place Maub'. Alors, les hautes leçons du grand philosophe ont fini de rentrer dans la nuit des temps. Mais c'est bien son nom, malgré tout, que prononcent sans s'en douter les marchands qui, sur la place Maub', vendent des légumes le matin, ou bien les mauvais garçons qui, le soir, aux alentours, pratiquent de moins avouables métiers.

Nos anciens avaient déjà exprimé en quatre mots la pensée de notre confrère : *Sic transit gloria mundi*.

P.-P. PLAN.

MUSIQUE

A l'Opéra : reprise de *Parsifal* et de *Guerceur*. — Concerts divers : œuvres nouvelles de M. Maurice Ravel, Jean Rivier, Antoine Mariotte, Arthur Honegger et Henri Tomasi. — Mme Wanda Landowska. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro*.

L'Opéra ne pouvait mieux faire, pour commémorer le cinquantième de la mort de Richard Wagner, que de reprendre **Parsifal**. L'œuvre suprême du maître est entrée au répertoire il y a vingt ans à peine, lorsque le délai trentenaire prévu par la loi allemande étant expiré, l'interdit, porté par Wagner qui entendait la réserver à Bayreuth, tomba de lui-même. Les wagnériens de la stricte observance en furent, certes, contrits; mais le respect et les soins dont fut entouré le chef-d'œuvre consolèrent leur peine. La reprise de cette saison est pareille-

ment digne de la grande mémoire que l'on fête: éloignée de la première représentation par la grippe, Mme Germaine Lubin a repris dès la seconde le rôle de Kundry et traduit avec une magnifique sûreté vocale et un incomparable charme le double caractère de l'héroïne, créature d'enfer ensorceleuse, et puis toute brûlante d'ardeur mystique. M. Georges Thill, grippé à la première, lui aussi, a bien vite recouvré tous ses moyens et se montre un Parsifal excellent. Dans Gurnemanz, M. Marcel Journet s'est fait applaudir avant de céder pour quelques soirs le rôle à M. Kipnis, qui en est le titulaire à Bayreuth et qui le joue et le chante avec une rare perfection. MM. Singher, Huberty et Narçon, Mmes Milly-Morère, Holley, Marilliet, les chœurs, et surtout M. Philippe Gaubert, ont droit à de grands éloges.

Lorsque l'Opéra monta **Guercoeur**, en avril 1931, la carrière de l'œuvre nouvelle fut fortuitement interrompue, malgré son succès. La reprise en était impatientement attendue par tous ceux qui avaient admiré le drame lyrique d'**Albéric Magnard** — et ceux-ci étaient nombreux, si l'on en juge par le chaleureux accueil que, de nouveau, le public a fait à cet ouvrage. Réjouissons-nous: il est de ceux qui honorent l'école française et que l'on souhaite voir demeurer au répertoire. On en sait les malheurs, et comment le destin tragique d'Albéric Magnard faillit être celui du chef-d'œuvre que les mains pieuses de M. Guy Ropartz ont sauvé: la partition d'orchestre, en partie détruite lorsque les Allemands incendièrent la maison du compositeur, à Baron, a pu être restaurée par les soins fraternels d'un ami. L'amitié fait de ces miracles: l'unité de l'œuvre n'a point souffert d'un travail fait avec autant de soin que d'amour. Impossible d'en discerner les traces.

On sait aussi le sujet du drame, l'un des plus simplement tragiques qu'ait jamais conçu un librettiste, car Albéric Magnard, comme Wagner, comme Berlioz et comme Vincent d'Indy, écrivit lui-même son livret. **Guercoeur**, noble héros, a rendu la liberté à sa patrie; par delà la tombe, il ne peut oublier l'amour de la douce Giselle et obtient de revenir sur la terre. Il y trouve à chaque pas la trahison: Giselle, qui avait juré de rester fidèle à sa mémoire, se donne à Heurtal, disciple préféré de **Guercoeur**. Heurtal se fait proclamer dic-

tateur pour mieux opprimer le peuple, qui, d'ailleurs, a tant mésusé de la liberté qu'il réclame lui-même la tyrannie. Et Guercœur, qui pardonne à Giselle, meurt une seconde fois frappé par les émeutiers, tandis qu'Heurtal est porté en triomphe. Purifié par la Souffrance, le héros retrouve le séjour des justes où l'accueillent les déesses Vérité, Bonté et Beauté, qui répandent autour du héros les pavots du bienfaisant oubli.

Le symbolisme de ces abstractions platoniciennes n'a rien des symboles wagnériens. Et de même dans la partition, construite selon les principes wagnériens les plus purs, règne une clarté toute méditerranéenne (on ne peut dire latine; hellénique conviendrait mieux). D'ailleurs, le drame, par ce symbolisme même, rappelle plutôt nos mystères que les drames wagnériens; et puis il est rempli d'allusions à la vie et aux mœurs d'aujourd'hui. La scène de l'émeute, avec le chant révolutionnaire, entonné par la foule, semble l'illustration d'une page d'histoire contemporaine.

Si la forme dans laquelle il a coulé sa musique rattache Albéric Magnard à Wagner, la substance même de cette musique est purement française. Pour l'invention mélodique et rythmique, pour tout ce qui fait l'originalité d'un musicien, Magnard ne doit rien à personne: toutes les qualités dont il avait donné les preuves éclatantes dans *Bérénice*, au théâtre, dans ses *Symphonies* et dans son *Chant funèbre*, nous les retrouvons ici, plus amples encore, et mieux épanouies, car ce vaste sujet ne dépassait point ses moyens. Le premier tableau (qui nous montre, aux « demeures éternelles », l'ombre de Guercœur en proie au regret de la Terre) s'oppose au dernier, où le héros revient aux mêmes lieux après avoir été purifié par la Souffrance. Il semblait difficile de représenter sans monotonie ces deux volets extrêmes du triptyque, d'animer ces déesses abstraites et immobiles. La musique qui fait ce miracle est d'un maître: les chœurs célestes, le quatuor vocal de la fin, sont des pages inoubliables et dont la grandeur et la beauté sont vraiment éblouissantes. A ces parties du drame qui se déroulent au séjour des morts, s'oppose le volet central du triptyque, lui-même divisé en trois tableaux. Le premier montre Guercœur revenu sur la terre, et devant sa ville natale aperçue dans la brume du matin, écoutant les voix des

Illusions d'amour et des Illusions de gloire; au deuxième, nous assistons à la double trahison de Giselle et d'Heurtal, puis au pardon que donne Guercœur; au troisième enfin, éclate l'émeute et meurt pour la seconde fois le héros renié, frappé et meurtri par ceux qui, autrefois, l'acclamèrent quand il leur rendit la liberté.

Trois personnages, trois protagonistes, portent tout le poids du drame: Guercœur, Giselle et la déesse Vérité. Guercœur est M. Endrèze, et cette création lui fait grandement honneur. Sa voix est magnifique; il la conduit avec un art consommé et il joue avec une distinction naturelle qui ne doit rien aux conventions du théâtre. On l'a longuement et justement acclamé. Mlle Marise Ferrer, elle aussi, est admirable en Giselle. Dans la scène où elle implore le pardon de Guercœur après l'aveu de sa trahison, elle émeut par la sincérité de ses accents douloureux, par ses attitudes pleines d'un pudique remords. Sa voix a toutes les belles qualités que j'ai déjà dites à propos de son interprétation de Cassandre. Son succès personnel a été aussi vif que mérité. C'est à Mlle Yvonne Gall qu'échoit la difficile mission de personnifier Vérité. Elle se montre en tous points digne du choix qui la lui a confiée. Mlle Lapeyrette interprète Souffrance avec noblesse. Mlles Morère et Doniau-Blanc, dans les rôles de Bonté et de Beauté, M. Forti dans celui d'Heurtal, complètent une distribution de premier ordre, à l'éclat de laquelle contribuent, pour une large mesure, les chœurs et l'orchestre. M. Ruhlmann dirige l'ouvrage avec une autorité, une foi et une sûreté qui ne faiblissent pas un seul moment : le succès de *Guercœur* l'en récompense.

§

A la demande du virtuose viennois, M. Paul Wittgenstein, amputé du bras droit, M. Maurice Ravel (suivant en cela d'illustres exemples) a écrit un **Concerto de piano pour la main gauche**. La difficulté de l'entreprise — et les précédents aussi — éveillent l'idée d'acrobatie. M. Maurice Ravel ne s'en est point soucié: il a voulu écrire pour cinq doigts une œuvre aussi musicale, aussi complète que pour les deux mains, mais sans aucune recherche de virtuosité pure. Evidemment, il faut, pour jouer ce *Concerto*, posséder à fond la technique de

l'instrument, mais ce n'est qu'un moyen, et non point un but. Il y a dans ces pages une verdeur et une ingéniosité, et puis encore tant et tant de musique qu'elles prendront naturellement place près de l'autre *Concerto* — celui que Mme Marguerite Long fit applaudir pour la première fois il y a un an. Au cours du festival que dirigeait remarquablement M. Désormière, M. Wittgenstein a donné l'œuvre nouvelle avec le plus vif succès personnel. Pour ce *Concerto*, M. Maurice Ravel dirigeait l'orchestre.

La **Symphonie en ré majeur de M. Jean Rivier**, donnée sous la direction de M. Pierre Monteux à l'Orchestre Symphonique de Paris est telle que nous pouvions l'attendre de l'auteur de *la Danse* et du *Chant funèbre*: c'est une œuvre bien équilibrée, adroitement écrite, et, ce qui vaut mieux encore, toute débordante de musique. M. Jean Rivier est doué d'un tempérament original: il sait ce qu'il veut et va droit son chemin. On aime cette franchise et cette vigueur. Ces qualités éclatent dès les premières notes de sa *Symphonie*, qui exposent le thème de l'*allegro molto e violento*, vif, dominateur, et qui s'oppose heureusement à un deuxième motif plus calme, confié aux premiers violons. Après des péripéties variées, où la syncope joue son rôle comme il convient en notre temps, la conclusion affirme avec force la tonalité. Le deuxième mouvement est un *largo*. S'il est vrai (et je le crois assez pour ma part) que c'est à la manière dont il développe un *adagio* que l'on juge le plus sûrement un musicien, M. Rivier gagne la partie avec une aisance remarquable. Cette longue phrase expressive, exposée par les cordes, réexposée ensuite par les bois, est une preuve de la richesse de son invention mélodique autant qu'une confiance sur sa sensibilité. Il possède les dons les meilleurs, ceux qui ne s'acquièrent point; et il nous montre le parti qu'il en sait tirer. Mais j'aime moins, cependant, la partie médiane de ce mouvement, le *fortissimo* qui s'oppose à la majesté sereine de la phrase lente. Le troisième et dernier mouvement, *finale quasi rondo*, est vif et nerveux, bondissant et léger comme un *scherzo*, avant d'aboutir à la conclusion qui se fait sur le thème élargi, plus calme, plus détendu. Au total, une page qui honore son auteur et que l'on voudrait réentendre bientôt.

Avec l'auteur de cette très belle œuvre — qui se place au premier rang de la production contemporaine — M. Pierre Monteux, qui nous l'a révélée, doit être chaudement félicité.

Les **Kakemonos** que **M. Mariotte** a fait jouer aux Concerts Poulet (sous la baguette experte de M. Ellis) sont de fraîches images du Japon, et qui donnent une grande impression de sincérité. C'est d'abord au piano que l'auteur les confia; orchestrées, elles ont gagné une couleur qui en rehausse les détails et en accuse les valeurs. Les quatre parties (*Panorama, Gheishas, Temple au Crépuscule* et *Fête*) s'opposent heureusement. Ces *Kakemonos* vont certainement faire le tour de nos concerts symphoniques.

Le **Vocero** de **M. Henri Tomasi**, qui fut exécuté sous la direction de l'auteur par l'Orchestre Symphonique de Paris, a remporté le plus vif succès. Le compositeur des *Méodies corses* se devait de nous donner une œuvre plus large inspirée par son pays natal. Sans doute, eût-on souhaité que des voix de femmes se joignissent à l'orchestre pour nous faire entendre la déploration rituelle. Mais on sait la dureté des temps et les restrictions qu'elle impose. D'ailleurs, M. Tomasi a su, rien qu'avec l'orchestre, exprimer la poésie du *Vocero* : « Quand le stylet a fait une victime, celle-ci est transportée dans sa demeure et déposée sur la « tola ». Le glas annonce aussitôt la nouvelle. Les femmes et les hommes de la parenté envahissent la chambre mortuaire, où commence la *gridatu*, vocifération se traduisant par des lamentations coupées de serments de vengeance et scandée par des coups de crosse de fusil. Les pleureuses se prennent par la main et, d'un rythme qui s'accélère, elles dansent autour du corps la ronde funèbre du *caracolu*, que suit bientôt un morne silence. Une voceratrice entonne alors le *vocero*. Son chant débute par un soupir, se poursuit par des litanies passionnées et s'achève enfin par un appel à la vengeance. »

Ce scénario, M. Tomasi l'a développé avec une simplicité saisissante, exempte de déclamation et de recherche. Sa sincérité a trouvé sa récompense: l'orchestration est d'un coloris, d'une habileté et d'une franche vigueur qu'il faut louer sans réserves.

Aux Concerts Poulet, M. G. Cloez nous fit entendre d'abord

la **Suite de Bach** orchestrée par **M. Arthur Honegger**, et qui fut donnée en novembre 1928 à l'Opéra par Mme Ida Rubinstein, au cours d'une saison de ballets, sous le titre de *Les Noces de Psyché et de l'Amour*. Les concerts devaient accueillir cette *Suite*, où le jeune maître s'est montré digne du vieux *cantor*, et tout en faisant preuve de respect, a traité cette matière si riche et si difficile avec beaucoup d'originalité.

Après avoir été mis ainsi en appétit, grâce à la parfaite exécution que M. Cloez nous donna de cette *Suite*, nous eûmes le délicieux régal d'une première audition à Paris du *Concerto en fa majeur*, pour piano et orchestre, de Mozart (N° 413 K.). C'est à **Mme Wanda Landowska**, coutumière de ces révélations merveilleuses et magicienne du clavier, que nous avons dû cette joie pure. L'œuvre est du meilleur Mozart, toute de grâce, de sensibilité et de profondeur. La partition est d'une transparence exquise et — comme le dit Mme Wanda Landowska — elle nous donne une belle leçon de simplicité. Mozart n'y démontre-t-il point qu'il suffit d'un quatuor, de deux cors et de deux hautbois joints à un piano pour atteindre les plus hauts sommets de l'art? L'ouvrage porte l'empreinte de la joie: il fut écrit trois mois après que l'auteur avait épousé Constance Weber, et donné à Vienne en 1783, pendant les concerts par souscription organisés par le jeune maître. Et puis Mme Wanda Landowska joua — cette fois sur le clavecin — un *Concerto en sol mineur* de Ph.-Em. Bach, composé en 1754, et dont elle a pu acquérir le manuscrit en parties séparées à Bonn, pour reconstituer la partition d'orchestre. L'ouvrage était donc, lui aussi, inédit à Paris. Il est fort curieux, car si l'on y trouve tout le XVIII^e siècle, on y voit déjà des pages qui font pressentir le romantisme. Mme Wanda Landowska en improvisa les cadences, ainsi que le faisaient les virtuoses d'autrefois. Son succès a été immense. Pouvait-on témoigner assez de gratitude à l'admirable interprète en qui semble revivre l'esprit même des maîtres pour animer son jeu?

§

L'Opéra-Comique a repris **les Noces de Figaro**, pour les débuts de Mlles Bernadette Delprat (la Comtesse), Roland

(Chérubin) et Elsa Ruhlmann (Suzanne). Nous avons eu maintes occasions d'applaudir cette dernière au concert. Elle garde au théâtre toutes ses belles qualités et montre, en plus, les meilleurs dons scéniques. C'est une précieuse recrue et dont la place était toute marquée à l'Opéra-Comique. Mlles Delprat et Roland ont, elles aussi, fait une excellente impression. Et l'on a retrouvé avec plaisir dans cette distribution Mme Ertaud (Barberine), dont on n'utilise pas assez les charmantes qualités.

RENÉ DUMESNIL.

MUSÉES ET COLLECTIONS

Le nouveau Musée du Jeu de Paume. — L'exposition Rabelais à la Bibliothèque Nationale. — La nouvelle exposition du Musée de l'Orangerie : « Delacroix au Maroc ». — Au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris : exposition d'œuvres de Bourdelle. — Au Musée d'ethnographie : exposition tibétaine. — Mémento.

Après une fermeture de quatre années, nécessitée par les travaux de transformation de l'édifice, et qu'interrompirent seulement en 1930 et en 1931 l'exposition de la Pologne et celle de l'art portugais — suite et fin des inoubliables manifestations qui, en cet endroit, à partir de 1921, mirent sous nos yeux les trésors d'art de la Hollande, de la Belgique, de la Suisse, de la Roumanie, du Danemark, de la Suède, du temps de l'empereur Maximilien, du Japon, etc. — le **Jeu de Paume** a rouvert ses portes le 23 décembre pour se présenter sous sa forme définitive de musée des écoles étrangères contemporaines. Sauf les quatre murs, il ne reste rien du bâtiment que nous avons connu précédemment. Divisé dans le sens de la hauteur par un plancher qui a l'avantage de doubler l'espace utilisable, mais aussi l'inconvénient de supprimer au rez-de-chaussée le jour venu d'en haut et d'obliger à le remplacer par un éclairage latéral qui rend presque invisibles les tableaux placés à contre-jour (en revanche, lorsque vient la nuit, un ingénieux système d'éclairage électrique, de source invisible, répand partout une clarté égale et douce qu'on souhaiterait permanente), il s'ouvre par un hall réservé à la sculpture, où se voient notamment une grande et belle fontaine en céramique de Jean Gauguin et des œuvres de Constantin Meunier, de Mestrovic et de Her-