

serait d'un très puissant effet. Les mots vrais y abondent, et les sentiments des personnages y sont très fortement observés. Il s'en faut de peu que *Bilora* ne soit une œuvre vraiment belle et il sied de remercier la direction des Latins de l'avoir révélée à nombre de gens.

A.-FERDINAND HEROLD.

## MUSIQUE

**Les Virtuoses de l'Orchestre.** — Chaque année, à pareille époque, la visite périodique de M. Weingartner vient nous annoncer le printemps. Je confesse avoir été moins frappé, le mois avant-dernier, par cette agréable coïncidence, que de la rencontre qui lui fit diriger ses deux concerts entre le mardi gras et la mi-carême. M. Weingartner fut, chez nous, l'introducteur du *virtuosisme* des chefs d'orchestre. Depuis lui, nous avons dû subir les teutoniques prouesses d'une kyrielle de ses congénères, leur « interprétation » toujours différente et implacablement « personnelle » des chefs-d'œuvre des maîtres défunts. Mais nul batteur de mesure ne surpassa jamais M. Weingartner pour la volubilité gesticulatrice. Je n'insisterai pas aujourd'hui sur les libertés qu'il prit cette fois envers la musique des autres ; sur la singulière facétie qu'il eut de supprimer — ou de souffrir qu'on l'osât — l'une des cloches de la *Symphonie fantastique*, pour remplacer le glas du finale, *do, do, sol*, par la rengaine de trois *do* successifs et d'ailleurs faux ; non plus sur l'inepte *pianissimo* sentimental dont il lui convint d'affadir la mélopée agreste du hautbois au début de la *Scène aux champs* ; mais j'ai peine à croire que tant de turbulence soit absolument indispensable afin que M. Weingartner obtienne de l'excellent orchestre Lamoureux une exécution conforme à ses désirs. Ce qui me paraît certain, c'est que cette interposition d'un personnage agité entre l'œuvre d'art et l'auditeur se prête mal à favoriser, sur la réceptivité de celui-ci, l'action directe de la musique. On est bien obligé d'en remarquer d'abord l'effet sur M. Weingartner, mieux que révélé, traduit et signifié par une abondante et expressive pantomime. Pour qui veut se résigner à cette substitution de la comédie au concert, le spectacle est quelquefois réjouissant ; mais si l'on préfère éprouver une émotion purement musicale, à l'anxiété de voir M. Weingartner se casser quelque chose au cours de ses évolutions, une telle gymnastique peut devenir horripilante. La sveltesse de

l'aimable *Kapellmeister* prend les proportions d'une calamité. On sent tout le bienfait d'une corpulence qui induisait jadis un Padeloup et un Lamoureux à laisser au moins leurs pieds à la même place. Pour l'ingambe juvénilité de M. Weingartner, — (qui donc lui soupçonnerait trente-neuf ans d'âge au 2 juin prochain ?) — pirouetter sur les talons n'est qu'un jeu, comme aussi bien d'ailleurs tout ce qui, sauts, écarts ou flexions, ressortit des extrémités inférieures, et le trémoussement des supérieures entend ne le céder en rien à la locomotilité de leurs opposites. On l'aperçoit de profil, le corps exactement coudé en angle obtus, tricoter du doigt gauche et du bâton droit le trait difficile échu aux premiers violons, puis, soudain retourné, lancer un invisible hameçon dans l'embouchure des trombones ou parmi les méandres convolutés des cors. L'instant d'après, le magnétisme flou de sa verge d'ébène transmet l'adéquat effluve au soupir nuancé de la clarinette ; un spasme impérieux autorise ou retient les borborygmes des bassons ; sous la trajectoire d'un zigzag olympien, la batterie éructe son tonnerre illuminé de l'éclair des cymbales. On est déjà un peu ahuri. Mais combien cet émoi se décèle illusoire au prix du trouble dont on est saisi quand le discours sonore a mission d'illustrer le canevas d'un programme. Entre les mains — et les pieds — de M. Weingartner, la *Marche au supplice* devient un mélo funambulesque, et son zèle en prétend mimer, tragiquement et par le menu, les péripéties hétéroclites. Encore qu'on ne le puisse contempler que de dos, on frémit de l'énergie qu'on le voit déployer à se frictionner de haut en bas les pectoraux en cadence ; de l'escrime où, le poing sénestre crispé sur la couture du pantalon, il défie, embroche ou lacère un chimérique ennemi. On se rassure comme il se calme et, hiératique, bénit des deux bras étendus son orchestre ou le condamné ; mais lorsque, d'un geste homicide, il coupe à la fois la queue de l'*Idée fixe* et la tête de l'infortuné, on se constate angoissé de la moelle aux hypocondres et transi jusqu'au fond des entrailles viscérales.

Il arrive toutefois, chez quelques intestins mal faits, que la rate ait le contre-coup de ces commotions répétées et en détourne à son profit les vertus désopilatives. M. Weingartner est mince et long. C'est plus qu'il n'en faut pour avoir droit à l'élégance. J'ouïs même, et naguère, d'estimables esprits priser son « atticisme » à l'instar de celui de feu M. Fouquier. Sans doute, ce qu'on nomme « élégance » est affaire de goût,

de convention étroitement régionale, et varie avec et selon le degré des longitudes aussi bien que des latitudes. Ces réserves posées et sous leur bénéfice, j'oserai faire l'aveu qu'une expansion circonspecte me parut de tout temps esthétiquement favorable aux grâces importées d'outre-Rhin, voire d'outre-Danube. Nos voisins ont souvent belle allure au repos, mais, s'il s'agit pour eux de se mettre en branle, — (je parle, bien entendu, du sexe fort) — il semble à nos yeux étrangers que ce ne puisse aller sans quelque raideur spécialement confinée dans l'axe dorsal, et dont l'ankylose envahit volontiers l'humérus, de l'épaule à la saignée. Il en résulte assez souvent, dans la gesticulation animée, un battement des avant-bras qui nous remémore à peu près l'effarement du kangourou. Ainsi notre vivacité welche engagea quelquefois la gravité tudesque à des rapprochements simio-métaphoriques. De part et d'autre on erre, évidemment, — à moins que chacun, peut-être, n'ait raison. Mais la moralité qu'en doit tirer le voyageur serait plausiblement la discrète méfiance de soi-même, sinon l'appréhension du ridicule éventuel. Né Dalmate, M. Weingartner émigra vers les bords de la Sprée et autres lieux poméraniens ou souabes d'où, tous les ans, il vient nous voir. Comme il ignora jusque hier la *Symphonie* de César Frank, que M. Chevillard dut afficher à son intention, il connaît vraisemblablement aussi peu les fables de notre La Fontaine. Le bonhomme en fit une appelée *l'Ane et le petit chien*, qu'une belle portion du public mélomane apprit par cœur étant enfant. La lecture en est facile en secret et même en voyage entre Berlin ou Munich et Paris. Il est bon de savoir par avance et dès l'embarcadère les préjugés latents qu'on risque de réveiller chez quelques-uns de ceux où l'on pérégrine. Et si ces préventions, injustes en tant que telles, sont pourtant suscitées chez certains, en recherchant pour elles une excuse dans la cause qui les fit surgir, on trouverait peut-être aussi leur justification. Que M. Weingartner mari-vau de en nous présentant sa *Symphonie en Sol*, on est plutôt tenté de l'en remercier, pour l'attention qu'il a de divertir notre lassitude. Que, dirigeant *la Marche au supplice*, il s'amuse à jouer à la fois les Deibler et les San Malato, paraissant hésiter longtemps, sur le choix des tortures, entre le pal et la décollation, tout ce fracas serait encore vénial. En dépit de la gêne ou de l'impatience qu'on en ressent confusément, on est bien obligé d'accorder que Berlioz ne reçoit que son dû et récolte ce qu'il sema. Mais, que M. Weingartner se dandine

devant Beethoven, qu'il fasse la roue ou le moulinet aux dépens de Mozart et du doux Schubert, que lui et ses pareils installent sans vergogne l'écran de leurs simagrées contre le soleil du génie, c'est mieux que suffisant pour changer le sourire en haut-le-cœur. L'impertinence alors frise le sacrilège et se double du ridicule, ce trébuchet du virtuose. Nul bipède autre que celui-ci ne s'atteste aussi totalement privé, d'ordinaire, de la faculté de s'oublier soi-même et, surtout, de se faire oublier. Ne semble-t-il pas, cependant, que ce dernier point soit le devoir essentiel d'un chef d'orchestre, le mérite et l'honneur de tout artiste qui, à défaut de révérence envers les auditeurs, ait conservé du moins le respect des chefs-d'œuvre? Ce respect de l'œuvre d'art, cet effacement plein d'amour, spontané, joyeux de l'interprète en présence du génie, il est toutefois quelques « virtuoses » dont ce fut l'orgueil. Ceux-là ennoblissent la profession; l'épithète est presque indigne de leur art. Rislér ou Pugno, Hugo Heermann, Marteau ou Ysaye ne jouent pas du piano ou du violon : ils jouent de la musique. Ils ne songent point à parader de leurs talents ni à étaler leurs grâces. Tel fut aussi et toujours Hans Richter, compatriote ou quasi de M. Weingartner qui ne récusera pas ce témoignage illustre. La sobriété de son geste n'en infirma jamais la puissance efficace. Il obtient d'admirables résultats avec une parfaite simplicité d'allures. Mais Richter *dirige pour son orchestre et non pas pour le public*, tandis que ce virtuosisme importé depuis peu, élégant, fantasque ou bourru selon le pitre, paraît avoir avant tout le but d'épater le spectateur. L'œuvre d'art y devient le tremplin du paillasse. Beethoven et Mozart sont des « numéros » au programme de ses exercices. Et si, nonobstant l'apparence, toute cette épilepsie était sincère, si cette acrobatie émane d'une incontinente vibratilité naturelle exaspérée au contact du beau, alors que le virtuose ait au moins la pudeur du malade et nous dérobe ses accès par la précaution d'un paravent ; ou bien qu'on nous le cache comme à Bayreuth, qu'on éteigne les lumières pendant qu'il se démène et transpire. Autant que la *Tétralogie*, j'espère, l'*Eroïca*, la *Neuvième* ou toute autre ont droit à l'inviolabilité du silence et de la nuit.

Un commerce de bon voisinage entre musiciens de pays divers est louable en principe, assurément ; mais ces invitations d'artistes exotiques auraient une utilité plus évidente si, en même temps que l'agrément de leurs personnes et l'imprévu

de leurs façons, nos hôtes nous offraient la surprise ou l'intérêt de productions indigènes à nous inconnues. Quand M. Richard Strauss nous apporte, de soi, un nouveau « Poème sonore » (*Tondichtung*), on est enclin à lui tolérer la fantaisie subsidiaire de vivisecter la *Symphonie en la*, d'autant qu'on a la ressource de quitter la place avant la fin de l'opération. *Le Séjour des Bienheureux* même, de M. Weingartner, fut jadis un acceptable encore qu'assoupissant prétexte à l'exhibition de l'auteur et de ses cabrioles; et, que celui-ci choisît pareillement l'identique et irresponsable *Septième* pour la tarabuster par surcroît de sa nervosité capricante, on pouvait supposer l'aventure accidentelle. Mais si, de tous les coins et quartiers de la Germanie, une ribambelle panachée de *Kapell-* ou *Hofkapell-meister* vient nous seriner les mêmes morceaux chacun à son tour et à sa manière, le cerveau le plus obnubilé, le badaud parisien le plus jobard est bien forcé de comprendre à la fin qu'il s'agit là d'une invasion de virtuoses, dont l'avantage ou la nécessité n'apparaît rien moins que péremptoire. En avons-nous assez entendu, il y a trois ou quatre ans à peine, des *Symphonie en la* et des *Mort d'Iseult*! Et depuis, qui du midi, qui du septentrion, toujours de l'est, combien sont accourus de personnages hirsutes ou glabres, pimpants ou besiclés, étriqués, replets ou trapus, pour nous montrer — selon le mot de M. Hugo Riemann — « ce qu'ils *faisaient* d'une symphonie de Beethoven »! — Et chacun en « faisait » autre chose, car tous ces messieurs sont remplis de génialité. L'observation de M. Riemann indique très clairement qu'on commence à pressentir, en Allemagne, les inconvénients de ce virtuosisme d'un nouveau genre, dont le moindre serait d'amener peu à peu l'auditeur à accorder à l'interprète une valeur et une importance exagérées au détriment de l'œuvre d'art. La mission du chef d'orchestre est délicate et haute; elle est cependant subalterne. Elle exige autant, sinon plus, de dévouement, de foi et d'abnégation que de sensibilité intelligente. L'interprète est là pour nous présenter l'œuvre de l'artiste créateur, pour nous exposer la pensée d'un autre, et non la sienne. Cette tâche implique plus de réflexion solitaire, d'étude scrupuleuse, de travail collectif assidu, que d'inspiration ou de personnalité géniale ou insolite. Au dire de Wagner, « le vieil Habeneck était absolument dépourvu de *génialité* », ses musiciens du Conservatoire étaient « des artistes consciencieux, appliqués » qui, au cours laborieux d'innombrables répétitions, « s'évertuaient de surmonter les

difficultés par les seuls moyens en leur pouvoir, c'est-à-dire les moyens *techniques* ; et pourtant tous ces gens peu doués, cet orchestre qui, en sa qualité de « parisien », devait naturellement renoncer à pénétrer jamais la profondeur « allemande » d'un Beethoven, obtenaient de l'insondable *Neuvième* une exécution si merveilleuse qu'onques l'auteur de *Tristan* n'en ouït de pareille, de si belle à son gré qu'un tel miracle de perfection l'acculait à proclamer sans ambages que, « pour connaître vraiment la *Neuvième symphonie* de Beethoven, il la fallait entendre au Conservatoire de Paris ». La susdite « génialité » n'étouffait pas non plus notre bon « père Lamoureux ». Il avait plutôt, dit-on, le travail difficile ; et néanmoins, — peut-être même précisément pour ce motif, — en dirigeant du Wagner et mainte autre chose, il atteignit souvent à une incomparable interprétation. Ce qui transportait Wagner dans la réalisation de la *Neuvième*, ce qu'il admirait par-dessus tout chez Habeneck et ses musiciens, était que ceux-ci fussent parvenus à « jouer cette musique *exactement comme elle est écrite* ». Ce sont cependant d'imprudentes suggestions contradictoires — malentendues peut-être ou dépassées — du même Wagner, qui nous ont valu l'actuelle épidémie de ce virtuosisme dont le pullulant bacille embâtonné infecte et ravage ouvertement la moelle auguste d'impérissables chefs-d'œuvre. Il importe de bien se persuader que la beauté inhérente à un chef-d'œuvre lui appartient, qu'elle est en lui et que, pour que cette beauté se manifeste à nous dans la gloire, il faut — et il suffit — que l'on joue la musique « comme elle est écrite », comme il fut prescrit par le maître qui la conçut. Enfin, si c'est un impudent outrage au génie que de prétendre améliorer ce qu'il créa, n'y a-t-il pas, par ailleurs, une aberration véritable dans la fantaisie d'agrémenter de variations de mouvement arbitraires l'exécution d'œuvres écrites pour des orchestres à qui la pratique de nuances de cette espèce fut toujours inconnue, parce qu'ils n'en eussent pas été capables ?

Les vieux maîtres ont composé pour les orchestres de leurs temps, et pas pour les nôtres ; et on ne doit point oublier que Mozart apprit pour la première fois le simple *crescendo* orchestral à Mannheim, où l'usage en fut innové par Cannabich vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1775-78). Quant à notre *rubato* dynamique, aujourd'hui familier aux phalanges exercées de nos concerts, alors et longtemps après, il n'y avait que les solistes ou les virtuoses qui s'y pussent essayer. Aussi, chez

les grands classiques, le caractère de l'inspiration diffère, en même temps que l'écriture, selon la destination de leurs ouvrages. Au regard de la complexité harmonique et expressive, du détail fouillé de ses sonates pour le piano, les symphonies de Beethoven sont des fresques. Ces virtuoses de *music-hall* en font des « tableaux vivants » aux tons disparates, fadassement satinés ou criards sous le feu brutal de la rampe. Il leur faut des contrastes, des effets, et chacun en découvre d'insoupçonnés ou en ajoute qu'il pense infaillibles. L'expédient favori de nombre d'entre eux, et aussi de M. Weingartner, est de ralentir immodérément la mesure dans les passages de douceur pour prendre le mors aux dents avec les *forte*. Il n'y a que le premier méfait qui coûte. Après avoir violé le sanctuaire, on peut bien gambader devant. Dès qu'on eut résolu de tripatouiller, on décida bientôt de le faire avec humour. De voir ainsi disloquer une symphonie de Beethoven par un quidam dégingandé — mignard ou trépidant — c'est à la fois une souffrance et une humiliation.

Le danger de cette intrusion de virtuoses chambardeurs est notre penchant avéré pour tout ce qui vient du dehors, notre proverbiale badauderie qui change vite en crédulité notre politesse à l'endroit du voyageur. Et puis, on ne s'expose pas toujours impunément à la compagnie d'individus agités. Il ne semble pas que certains de nos chefs d'orchestre aient complètement échappé à la contagion. Le dommage toutefois paraît encore superficiel, atténué peut-être par notre sentiment latin du mauvais goût et du ridicule, et, si pourtant on a déjà l'occasion de constater que le mieux est quelquefois l'ennemi du bien, et de déplorer que le souci du figelage engendre çà et là l'affectation, la froideur ou l'infidélité, du moins, parmi nos artistes, nul ne consentit jusqu'ici à faire le cabotin. Encore que Français, ils ne sont pas même « élégants ». Ce serait d'ailleurs une singulière idée de notre part que de vouloir chercher en Allemagne des leçons dans l'art de diriger. C'est un point où nos voisins n'ont jamais beaucoup brillé. Ce virtuosisme qu'ils nous revendent avec la marque *made in Germany* est une contrefaçon des enseignements d'un maître français. Il nous revient déguisé comme le *foot-ball*, notre vieux jeu de paume, — et corrompu. Spécialement s'il s'agit de l'interprétation des classiques, où la *tradition* du style de l'époque est si précieuse que Wagner, en vantant celle du Conservatoire de Paris, paraît y reconnaître la cause principale de la supériorité des musiciens

d'Habeneck, il est important de remonter le plus près qu'on peut de la source. Rappelons-nous donc, à ce propos, que Berlioz (1803) fut de dix ans l'ainé de Wagner (1813), d'un quart de siècle environ son devancier pour tout ce qui se rapporte au maniement et à la conduite des forces orchestrales, et, au lieu de *Ueber das Dirigieren* (1869), relisons plutôt son *Traité d'instrumentation* (1843). La compétence de l'auteur s'imposerait à M. Weingartner lui-même, et sa fougue révolutionnaire le classe malaisément au rang des « vieilles perruques » stigmatisées par Wagner. Dans la *Théorie de l'art du chef d'orchestre* de ce conventionnel du romantisme, on perdrait sa peine à vouloir découvrir autre chose qu'un respect passionné de l'œuvre exécutée et une corrélative sollicitude à l'égard de l'auditeur. Si le musicien y dénonce l'abusivité emphase des mouvements du bras et du bâton comme préjudiciable à la mesure, en provoquant dans celle-ci d'imperceptibles retards dont le total accumulé se traduit en « pesanteur des plus fâcheuses », il ne manque pas d'ajouter : « Ce défaut a, de plus, pour résultat de fatiguer le chef inutilement et de produire des évolutions exagérées, presque ridicules, qui attirent sans motif l'attention des spectateurs et deviennent très désagréables à la vue ». Et, feuilletant juste en ce moment ce livre admirable, après tantôt vingt années, pour y trouver peut-être de quoi justifier mes répugnances et m'expliquer à moi-même l'instinctive vivacité de leur expression, une curieuse aubaine me fait tomber sur cet alinéa : « Souvent, voulant faire preuve de zèle, ou par défaut de délicatesse dans son sentiment musical, un chef exige de ses musiciens l'exagération des nuances. Il ne comprend ni le caractère ni le style du morceau. Les nuances deviennent alors des taches ; les accents, des cris ; les intentions du pauvre compositeur sont totalement défigurées et perverties, et celles du chef d'orchestre, si honnêtes qu'on les suppose, n'en sont pas moins malencontreuses comme les tendresses de l'âne de la fable qui assomme son maître en le caressant. » Berlioz ne fouille ici que la maladroite interprétation de nuances indiquées ; qu'eût-il dit d'effets inventés, des retouches d'outrécuidants correcteurs des grands maîtres ? Il y a mieux à emprunter aux Allemands qu'un virtuosisme de décadence, ne serait-ce que leur décentralisation musicale, ou la multitude et la qualité de leurs salles de concert.

## §

Le *Festival russe* de M. Colonne fut pour beaucoup d'au-

diteurs une désillusion ; pour la plupart, une tristesse. Dans ce désert, à peine une oasis, et si menue : deux jolies chansons de Rimsky-Korsakow. Depuis 1871, l'auteur d'*Antar* professa la composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Glazounow (1865) et Arensky (1861) sont ses meilleurs élèves et, de la génération qui suivit les « Cinq », Glazounow se signala comme le musicien le plus fécond et devint le plus fameux. Avec lui, l'art slave fait un effort réel vers la polyphonie occidentale. L'écriture de Glazounow est correcte et, à l'occasion, d'une scolastique élégance. Son inspiration conserve volontiers le coloris spécial de la monodie populaire et ecclésiastique où, quelquefois, il va chercher ses thèmes. Cependant cette influence est déjà fortement mâtinée d'un germanisme néo classique aggravé de formules mendelssohniennes et, à mesure qu'elle dépouille le caractère national, sa pensée se dénote imprécise et décline insensiblement jusqu'à la banalité.

De l'enchaînement de mélodies trop similaires, il résulte fréquemment aussi une vague monotonie encore accusée par une remarquable prédilection pour les rythmes ternaires composés (6/8, 9/8, 12/8), qui donnent souvent aux *adagio* de Glazounow des allures de *Berceuse* ou de *Barcarolle*. Rarement cette monotonie se révéla plus cruelle que dans sa *Symphonie* en *do* mineur. M. Colonne eût mieux choisi en nous jouant, plutôt que cette sixième, l'une quelconque de ses aînées. Celle-là semble avoir été confectionnée expressément pour l'exportation, et on ne s'étonne point qu'elle ait obtenu (1900) les honneurs protocolaires du *Gewandhaus*, à quoi, bien probablement, elle visait. C'est presque du Tchaïkowsky distillant l'ennui goutte à goutte. Le poncif du thème initial n'est égalé que par la platitude du second motif, indigne même d'un Reinecke et proche cousin de l'air varié de l'*andante* qui suit. De l'exclusive et triple insignifiance de ces prémisses, l'auteur essaie en vain de tirer la matière d'une symphonie. Le principe de l'unité thématique, au lieu de susciter l'intérêt, estompe les traits incertains et concourt à une ambiguïté incolore. Le développement, ampoulé, l'ourré de lieux communs dans l'*allegro passionato*, n'existe vraiment que là. Tout le reste de l'œuvre n'est plus qu'une série de fastidieuses variations. Après les sept de l'*andante*, l'*allegretto* paraît les continuer en entrecoupant de quelques bribes de la dernière une insipide transformation du motif chantant de l'*allegro*, et dans le *finale*, très supérieur à tout ce qui

précède, le musicien a beau superposer par endroits une amplification de son premier thème à une heureuse métamorphose de la mélodie de l'*andante*, l'identique impression de morcellement persiste jusqu'à la fin. Certes, Glazounow a fait mieux que cette symphonie. Je ne connais même rien d'aussi mauvais de lui. Jamais non plus son inspiration ne fut moins « russe ». Le résultat est significatif. Ôté le ragoût de « couleur locale », on est frappé de l'intrinsèque médiocrité de cet art. Ailleurs comme ici, la polyphonie de Glazounow ne s'écarte pas, en réalité, des sentiers battus et rebattus depuis Mendelssohn. Dans ses productions les plus réussies, souvent brillantes, relevées de rythmes complexes et parfois non dépourvues de charme ou de grandeur, on sent le « métier » bien su, mais appris et rien qu'appris. Entre son maître Rimsky-Korsakow — ou même aussi Borodine — et Glazounow, il y a la distance de la génialité au talent. Les Russes ont reçu et gardé de Liszt à la fois l'unité et la liberté de la forme cyclique ; ils n'ont pas reconnu en lui le rénovateur de l'harmonie moderne. Cependant la spontanéité des « Cinq » paraît souvent clairvoyante et instinctivement attirée vers les routes nouvelles. Leurs successeurs ont tout d'abord soumis leur jeune ardeur à la fêrule d'une pédagogie courante et traditionnelle importée de la docte Germanie. Grâce aux frères Rubinstein, Saint-Pétersbourg (1862) et Moscou (1864) jouissent d'un Conservatoire calqué sur ceux de nos voisins. Les « jeunes Russes » contemporains y ont sagement fait leurs classes et passé leurs examens. En sont-ils plus savants ? Peut-être ; mais la comparaison de leur habileté acquise avec la maîtrise autodictée d'un Rimsky-Korsakow permet de douter que, même octroyée par celui-ci, la routine d'une éducation conservatoriale ait été pour eux un bienfait sans mélange. Il semble, en tout cas, que cette science attardée d'un demi-siècle pèse aujourd'hui comme un manteau de plomb sur les ailes de la muse slave. Après l'âge héroïque, c'est l'ère didactique de la musique russe : un pas en arrière à certains égards, mais une étape inévitable peut-être et nécessaire de son évolution.

JEAN MARNOLD.

### ART MODERNE

Musée du Luxembourg. — Les Indépendants. — Memento.

Selon sa coutume, le **Luxembourg** s'est rouvert, aux