

minique Brienne : elle en a rendu merveilleusement toute la fougue douloureuse, et toute la franchise passionnelle. M. Raphaël Duflos, en François Prieur, a été d'une excellente tenue; M. Mayer a été plein de noblesse, et MM. Laugier, Truffier et Ravet ont spirituellement joué les camarades de Dominique.

M. Edouard Ducoté a, dans le *Barbier de Midas*, mis à la scène une des plus spirituelles légendes de l'antiquité. Je crains bien que, ce faisant, il n'ait été à l'excès disciple d'Evhémère. C'est une fiction charmante que celle des roseaux à qui le barbier a confié le secret du roi, et qui parlent d'eux-mêmes : comment M. Ducoté, qui se réclame du symbolisme, n'a-t-il pas vu cela? Le courtisan Mazarès, qu'un disciple fidèle de Scribe eût pu imaginer, n'est guère plaisant. L'idée, par contre, que Midas fut l'ancêtre du nationalisme, le jour où il défendit la flûte contre la lyre, est heureuse, et le récit du concours entre Apollon et le Satyre ne manque pas d'esprit. Nous attendons M. Ducoté à sa prochaine œuvre dramatique.

M^{lle} Maud Amy, MM. Albert Mayer et Bartel ont honorablement joué les principaux rôles du *Barbier de Midas*.

Il y a de grandes qualités dans *Ninon de Lenclos*, de M. Albert Pujol. Ninon fut, paraît-il, aimée un jour de son fils. Jean de Tinan, dans un livre charmant, raconte cet incident de la vie de Ninon, sans y mettre d'insistance. M. Pujol a pensé qu'il donnerait matière à un bon drame. Je crois qu'il a eu raison. Le tort de M. Pujol a été de trop développer les scènes épisodiques de sa pièce : mais certains moments de *Ninon de Lenclos* sont, vraiment, d'un auteur dramatique.

M. Louis Payen a un incontestable talent : il y a, dans *l'Âme des choses*, des vers charmants, et l'idée du poème est ingénieuse : c'est avec grand plaisir qu'on a applaudi le début dramatique de M. Louis Payen.

A.-FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

La Nationale. — Risler. — Quelques concerts et publications.

J'ai relaté tout récemment l'admirable bilan des concerts de *la Scola* pendant le cours de la saison musicale. Il me reste à parler de *la Nationale*. Ces deux sociétés, auxquel-

les « le bon plaisir » de M. Théodore Dubois prétend interdire une « fusion » officielle, se rattachent pourtant l'une à l'autre par d'inéluctables liens. L'un des secrétaires de *la Nationale*, Pierre de Bréville, — dont tous les lecteurs du *Mercure* regrettent avec moi les critiques averties et fines, le jugement sûr et la plume délicate, — enseigne à *la Scola* le contrepoint. Groupés autour du maître Vincent d'Indy, quelques membres du comité de *la Nationale* y représentent l'établissement de la rue Saint-Jacques et ses tendances. Il faut souhaiter cependant que le désir impérieux de M. Théodore Dubois soit exaucé et que *la Nationale* conserve son autonomie, afin de ne pas se priver peut-être de précieux éléments indépendants et, aussi, pour que les élèves vétérans de notre Conservatoire y puissent, comme par le passé, sans risquer d'être mis à la porte de l'école, essayer leurs jeunes talents et assouvir l'impatience de leur verve créatrice. A quelques jours de distance, *la Nationale* nous offrit par deux fois un véritable régal. Le 11 janvier, après le deuxième *Quatuor* à cordes de Vincent d'Indy, ce quatuor à l'*adagio* qu'on ne peut se lasser de réentendre, M. Ricardo Vinès joua une œuvre nouvelle de Claude Debussy, intitulée *Pour le piano*. Le charme de cette composition n'est égalé que par son intérêt. Le plus audacieux, le plus « avancé » des musiciens de ce temps eut la fantaisie de ressusciter la vieille forme de la *Sonate* de Haydn. Le vertugadin des sous-titres, « *Prélude, Sarabande, Toccata* », simule même un passé plus archaïque encore. Mais sur le canevas de nos grand'mères, l'auteur a brodé la tapisserie la plus exquisement moderne. L'arabesque d'un dessin précis est rehaussée, spécialement dans la *Sarabande*, des chatoiements d'une harmonie qui n'appartient qu'au magicien de *Pelléas* et des *Nocturnes*. L'originalité des développements, la maîtrise neuve de l'écriture pianistique font de cet ouvrage un petit chef-d'œuvre de grâce imprévue et robuste. Le 25 du même mois, ce fut à la fois un ravissement nouveau et une révélation. M^{lle} Blanche Selva, — de *la Scola*, elle aussi, où elle instruit les élèves dames d'un cours supérieur de piano, — déploya, dans l'exécution de *Prélude, Aria et Finale* de Fraack, un art absolument merveilleux. Bien peu d'hommes pourraient rivaliser avec la sensibilité et la force de ce jeu féminin. Pour la pénétration de l'œuvre interprétée, la magnificence et la pureté du son, on ne saurait guère comparer M^{lle} Selva qu'à Risler, que souvent elle rappelle. On s'étonne

de ne pas entendre une pareille artiste dans les grands concerts, au lieu où, pour le moins, à côté de tels échantillons de virtuoses forains ou Tout-Parisiens qui se distinguent surtout par l'abondance de leur chevelure ou la suavité de leur désarticulations lointaines. Peut-être, après qu'elle nous sera revenue chargée des lauriers de l'étranger, se décidera-t-on à reconnaître en M^{lle} Blanche Selva, malgré son jeune âge, la plus grande pianiste qui se soit rencontrée depuis bien longtemps. *Prélude, Aria et Finale* est, comme *Pour le Piano*, ce que nos pères appelaient une *Sonate*. Depuis Schubert, mal connu plutôt que méconnu, l'admirable forme musicale se transforme sans cesse et semble renaître toujours plus jeune et plus belle. En la rénovant à côté de Beethoven, le doux maître n'en avait point renié le nom originel. Son œuvre 78^{me}, écrite en 1826, ne fut baptisée « *Fantaisie, Andante, Menuetto et Allegro* » que par la pusillanimité de l'éditeur Haslinger ; le manuscrit la désignait *Sonate*. Après Schubert, Liszt conserva le vocable, en dépit d'une métamorphose plus profonde. Aujourd'hui, le mot disparaît peu à peu. Malgré l'étiquette, *Prélude, Aria et Finale* est la superbe conséquence des innovations consécutives de Schubert et de Liszt, et même, en citant ces deux grands musiciens, on obtient l'authentique filiation du génie de César Franck, si, comme ascendant parallèle, on y joint Jean-Sébastien Bach. L'indisposition d'un artiste annoncé nous valut un soir d'applaudir derechef M^{lle} Selva, dans le *Poème des Montagnes* de V. d'Indy. Le programme d'une autre séance comportait l'adorable *Thème et Variations* de Gabriel Fauré, par M. R. Vinès. On chante aussi, chaque année, à la *Nationale*, des lieder de tout genre, dont le nombre m'interdit l'appréciation détaillée. Je m'en voudrais de ne pas citer au moins les noms de MM. Louis de Serres, Georges Hüe, Henri Duparc, Gustave Bret, de M^{me} Ducourau et enfin de M. Charles Bordes, lequel a publié depuis quelque temps toute une série de compositions nouvelles qui, si elles ne nous apprennent rien que nous ne sachions déjà sur son talent reconnu, forcent néanmoins notre admiration stupéfaite à s'incliner devant une activité vraiment phénoménale. *La Nationale* est comme un volcan en perpétuelle ébullition. Des forces vierges y font jaillir une lave, parfois mélangée de scories, mais brûlante du feu sacré de la jeunesse enthousiaste. MM. Albert Roussel et Marcel Labey vouèrent leur belle ardeur à la sonate pour violon et piano, MM. Maurice Ravel et Gabriel Growlez s'en

tinrent aux touches d'ivoire et d'ébène. Grâce à *la Scola, la Nationale* a désormais la disposition d'un grand orgue. MM. Guy Hocpartz, P. de Bréville et Eugène Lacroix en usèrent noblement. Une inclination instinctive me porta de tout temps à aimer la musique de Pierre de Bréville, pour son originalité captivante alliée à une haute probité artistique. Sa *Suite brève*, sans offrir tout l'intérêt plus subtil de quelques productions antérieures, s'atteste, par sa beauté claire, digne du pur musicien qui l'écrivit; et ce n'est pas un mince éloge.

La *Suite en mi mineur* de M. Dédodat de Séverac remémore, avec son thème principal, la fugue de la *Fantaisie* pour piano du même P. de Bréville, et semble trahir, outre l'influence immédiate de V. d'Indy, celle encore mal assimilée de César Franck. M. de Séverac est ou fut, je crois, élève de *la Scola* et sa *Suite* montre tout ce qu'on peut apprendre en cet endroit honni de M. Théodore Dubois. Mais peut-être l'instrument choisi et son style traditionnel ont-ils entraîné l'auteur à exploiter ici trop complaisamment une science trop évidente. A *la Scola* comme ailleurs, il est important de se souvenir que, si parfait qu'il soit, tout savoir acquis n'est qu'une gymnastique dont il faut se hâter d'oublier les « habitudes », en composant, si l'on veut sauvegarder sa personnalité, la cultiver et la développer librement. *La Nationale* a coutume de terminer la saison par un ou deux concerts d'orchestre. L'an dernier, l'auteur de *Jervaal* y dirigea et révéla la *Symphonie en ré* de G. M. Witkowski, étonnant début d'un inconnu qui aurait eu le droit de l'adresser directement à M. Chevillard. Cette année, M. Ch. Tournemire nous apporta d'abord une *Symphonie romantique*, puis, après un harmonieux fragment du *Grand Ferré* de M. D. Ch. Planchet, M. de Séverac donna carrière à sa fantaisie dans un « tableau symphonique », *Nymphes au Crépuscule*, où, émancipé du « style sévère » et solennel propre à la musique d'orgue, il n'hésita pas à faire « ululer prophétiquement les hiboux sous l'étreinte de la brise ». Je me ferais scrupule, après une seule audition, de me permettre un jugement quelconque sur deux œuvres aussi considérables et encore inédites. Elles témoignent, en tout cas, de la vaillante vitalité de notre jeune école contemporaine. Vers la fin du concert, *Au Jardin des Morts*, de Mme Petit-Ducourau, ne me parut pas le moins bon numéro du programme.

§

Schumann eut, cette année, les faveurs de la mode. De ses

lieder, M. Raymond-Duval a tenté une traduction meilleure qu'il nous fit entendre à la Bodinière. Ce fut pour M^{me} Jane-Arger et M. Maurice Bagès le propos d'un succès auquel tous deux sont habitués, pour M^{lle} G. Vieq, le motif de se distinguer, et pour M. Victor Debay, l'occasion de révéler un style sobre et un organe plein de charme. Une improvisation piquante de M. Jean d'Udine précédait chacune des quatre auditions. La dernière séance fut orageuse, et l'intrépidité du fougueux conférencier dut céder à la force du nombre. De son côté, en choisissant le Nouveau-Théâtre pour celui de nouveaux triomphes, Edouard Risler accorda à Schumann, sur ses programmes, une place égale à celle de Beethoven. Il lui consacra d'abord son premier concert. Le désintéressement artistique de Risler est depuis assez longtemps incontestable et incontesté pour qu'on puisse estimer qu'il s'est peut-être exagérément effacé en réduisant la part du piano à l'exécution des *Phantasie-Stücke*. On eut bien d'autres raisons de le déplorer. Le merveilleux pianiste s'était proposé d'offrir à ses admirateurs une importante sélection des lieder de Schumann, chantés dans la langue où ils furent composés. Il eut la malencontreuse idée de s'adjoindre à cet effet un vieux ténor allemand mi-tonitruant, mi-aphone, mais complètement chauve M. Raymond von Zur-Mühlen — (... faut-i' qu'son orgueil soye profonde!...) — et plus tard M^{me} Mysz-Gmeiner — (peuv'donc pas s'app'ler comme tout l'monde!..) — sont venus nous prouver péremptoirement que, de l'autre côté du Rhin, les virtuoses du gosier n'ont rien à envier à ceux de l'orchestre dans l'art de galvauder les œuvres des grands musiciens de leur patrie.

Pourtant, M^{me} Mysz-Gmeiner n'apparut guère que médiocre à l'excès, tandis que M. von Zur-Mühlen poussa jusqu'au grotesque la mélodramatisation du cycle délicieux, *Amour de poète*. M. von Zur-Mühlen n'introduit pas seulement, au seul gré de son caprice, le contraste brutal de *ppp* et de *fff* que Schumann n'édicte jamais, il souligne de toute la lyre du *rubato* la bêtise d'une prononciation prétentieusement affectée. Entre ses lèvres émollientes, «... *scha'n'mitleidig mich an* » devient un «... *scha'n'a mitleidig mill...an* » dont il mouille les *ll* d'une salive à la crème fouettée. J'ai rencontré récemment dans une publication berlinoise, à propos du style de M. von Zur-Mühlen, le qualificatif « *geschmackvoll* », ce qui est bien pour attester la vanité des dictionnaires. Notre « goût » traduit peut-être le mot *geschmack*, mais assurément pas la

chose. Dans l'espèce, il signifie même tout le contraire. Il est probable que la *geschmackvolle* manière de M. von Zur-Mühlen n'eût pas été du goût de Schumann. Il faut l'espérer du moins ; — mais, après tout, qui sait ? Les Allemands ont une si drôle de façon de comprendre l'art le plus exquis de leurs grands hommes, qu'on en vient à se demander si ceux-ci ne l'avaient pas pensé de même. Ainsi l'inconsciente ostracée produit à son insu la nacre irisée et la perle. Les dimensions du local élu cette fois par Risler ont enlevé à ses récitals quelque chose du caractère d'intimité purement artistique des inoubliables soirées de la salle Pleyel. Là-bas, il serait puéril de le dissimuler, la communion était plus étroite, entre l'officiant et les fidèles, devant l'autel de Beethoven. Il semble aussi que la préoccupation d'un auditoire en partie renouvelé ait exercé quelque influence sur la composition des programmes. Un nombre de morceaux avaient été joués déjà l'an passé, et l'emprunt resta bien sommaire, à notre production contemporaine. Je ne me console pas que Risler ne se soit décidé à faire connaître au grand public l'œuvre dernière de Claude Debussy, *Pour le Piano*. Enfin, on ne retrouvait plus ici cette coordination chronologique, qui avait conféré à la beauté des « Concerts en forme historique » la valeur d'un enseignement d'art. Mais on retrouvait Risler toujours incomparable, puissant, simple et profond. On écouta chanter encore, dans les *adagio* de Beethoven, cette voix miraculeuse, mieux que surhumaine, — humaine, dont Risler paraît seul posséder le secret d'arracher les accents à l'inertie d'un instrument à percussion. Sur l'affiche du second dimanche, celui des quatre *Sonates*, on lisait ces deux noms : Risler et Beethoven. En y resongeant, on pense involontairement « Risler-Beethoven ». L'image est devenue concrète, indivisible ; le souvenir l'évoque spontanément.

§

Pendant une jolie moitié de sa vie, Wagner fut passablement bafoué par la critique parisienne, aussi bien d'ailleurs que par celle de tous les pays, y compris le sien. Mais ni sarcasmes ni caricatures n'atteignirent jamais à la cruauté du traitement que ses traducteurs posthumes n'ont pas craint de faire subir chez nous au poète-musicien. Après un premier moment d'ahurissement, on commence à rabrouer enfin le charabia de feu Ernst et de ses collaborateurs testamentaires. Je ne me permettrai pas de mettre en doute la bonne foi de

ces écrivains dans leur protestation contre les sacrilèges du pauvre Wilder, qui mourut de l'aventure. Il semble toutefois que, vraisemblablement sans le savoir, eux et beaucoup d'autres aient été surtout, dans cette affaire, les pantins dont un personnage, également décédé depuis, tenait les fils dans la coulisse. De la plaidoirie d'un avocat qui ont rarement à plaider une aussi juste cause, M. Waldeck-Rousseau, il ressort en tout cas très clairement que l'origine *artistique* de la traduction Ernst comporte plus d'un point très obscur. Les tombeurs de la version Wilder avaient du reste la partie belle. En s'astreignant à la rime, Wilder avait inutilement augmenté les difficultés de sa tâche et s'était condamné par avance à une adaptation infidèle et de médiocre qualité poétique. Si l'on compare ses livrets avec ceux qui les ont supplanté depuis, on est cependant obligé de reconnaître aujourd'hui qu'il a réalisé un véritable tour de force. Certes ses vers ne sont pas fameux, mais au moins est-ce encore du français et, même, il arrive bien souvent que la pensée originale y est rendue plus exactement que dans la « prose rythmée » des translations rivales. Alfred Ernst a exposé, dans sa préface des *Maîtres Chanteurs*, les sept « principes généraux » qu'il adopta pour transporter dans notre langue les poèmes de Wagner. En voici quelques-uns : 1° « Respect du sens... », 2° « Respect du texte musical dans sa forme mélodique... », 3° « Accord des accents poétiques et des accents musicaux... », 4° « Analogie entre la vocalité du nouveau texte français et la vocalité du texte allemand... », 5° « Respect des lois véritables de prosodie française... ». — Encore que, dans son « principe » n. 3, Ernst abandonnât « la versification rimée », l'ensemble des conditions qu'il s'imposait d'autre part équivalait à peu près à chercher la quadrature du cercle. Dans une intéressante brochure, *La représentation en français des drames de R. Wagner*, M. Georges Servières n'a pas eu de peine à démontrer qu'aucune de ces conditions n'est en réalité respectée, sinon celle qui découlait implicitement de toutes les autres, et qui est d'écrire en petit-nègre. Il faut seulement regretter que, pour censurer et redresser la version ernestine de *Tristan und Isolde*, M. Servières ait cru devoir s'en rapporter aveuglément à la traduction ancienne des *Quatre poèmes d'opéras*, publiée du vivant de Wagner. Bien qu'exécutée sous l'œil du maître et non destinée à être chantée, la rédaction de *Tristan et Iseult*, attribuée par M. Servières à M. Challemel-Lacour, n'en fourmille pas moins de bévues et

de contre-sens. En dépit du défunt sénateur et de Wagner lui-même, « *Auf jeder Stelle wo ich steh' getreulich dien' ich ihr, der Frauen hochster Ehr'* » ne veut pas dire : « En tout lieu où je me trouve, je sers en gardien fidèle le suprême honneur des femmes », mais bien : « En tout lieu où je me trouve, je la sers fidèlement (elle, Isolde), suprême gloire de son sexe » (ou « des femmes »). De plus, certaines critiques de M. Servières portent à faux. *So hiess sie, soll ich sagen?* ne signifie déjà pas tout à fait : « Comment elle s'est exprimée, dois-je le dire ? » Mais ce n'est pas le texte de Wagner. Il écrivit sans point d'interrogation : « *So hiess sie, soll'ich sagen:...* » -- « Ainsi ordonna (ou parla)-t-elle, dois-je dire :... » Et, au lieu de la prière courtoise qu'elle adressait à Tristan, Brangaine énonce alors ce qu'elle « devait dire » selon l'ordre d'Isolt. Enfin M. G. Servières a tort d'attribuer à *Tondichter* l'acception de « poète-musicien ». *Tondichter* (poète de sons) est un de ces mots-périphrases qui pullulent chez nos voisins, et dont le sens est parfois si alambiqué et si vague qu'il en devient imperceptible à nos quelques cervelles, sans qu'on puisse affirmer qu'il apparaisse beaucoup plus évident aux encéphales d'outre-Rhin. Un *Tondichter* est tout simplement un *musicien* ; comme qui dirait un « artiste-compositeur ». Il appert surtout du petit ouvrage de M. Servières que la plupart des traducteurs de Wagner possédaient la langue allemande aussi imparfaitement que celui-ci savait le français. Bien loin de leur reprocher cette insuffisance, j'inclinerais plutôt à la regarder comme un avantage dont ils eussent dû profiter plus largement. A mon humble avis, la meilleure traduction de Wagner, pour le théâtre, serait précisément la plus infidèle, au moins dans les détails non essentiels à l'action. On finira bien par s'apercevoir un jour ou l'autre que l'unique chose qui mérite d'être conservée, dans *Tristan* et ailleurs, c'est la musique. Je ne vois pas grand mal, je l'avoue, à ce que Ernst ou M. de Fourcaud fassent clamer par les héros éilacés : « Chasse ces fantômes, — sauve-nous du monde ! », à la place d'un logogriphe wagnérien. Quel singulier et teuton philtre *d'amour* avaient avalé ces deux amants pour chanter ici tout en s'embrassant : « L'auguste pressentiment des saintes ténèbres éteint les restes de l'illusion en nous affranchissant du monde ! » Ma foi ! j'aime presque mieux les con...fiseries exotiques de M. P. B. Gheusi.

§

Mais, était-ce bien un philtre d'amour ? — Il y a des gens

qui n'en sont pas très sûrs ; témoin la conversation rapportée par M. Gustave Robert dans un livre bien ennuyeux à couper, mais fort agréable et intéressant à lire, *la Musique à Paris* (1898-1900). L'exégèse schopenhauerienne qui remplit le dialogue entre « Guy et Jacques » est un gentil spécimen d'indulgente ironie — préméditée sans doute. Ce dernier volume d'une série qui remonte à plusieurs années contient des choses excellentes au sujet de la direction de l'orchestre et du *tempo* à choisir pour l'exécution des œuvres classiques. On voit que ce dernier point préoccupe légitimement M. G. Robert et, à ce propos, je ne cacherai pas mon étonnement de remarquer, depuis longtemps, que la quasi-unanimité des chefs d'orchestre et des musicographes semble ignorer ou avoir oublié que les mouvements de métronome indiqués, pour les symphonies de Beethoven, dans la grande édition Breitkopf et Haertel, émanent, non pas de Moschelès ou d'un autre, mais du compositeur. En 1817, peu après l'invention du métronome de Maelzel, dont il fut l'enthousiaste préconiseur, Beethoven les publia dans un petit opuscule intitulé « Symphonies 1 à 8 et Septuor, marqués par l'auteur lui-même », chez S. A. Steiner et Cie. J'ajouterai, pour les quartettistes, qu'une seconde livraison, parue vers 1819 et relative aux onze premiers quatuors, fut retrouvée par Nottebohm et reproduite *in extenso* dans les *Zweite Beethoveniana* (1887). Quant aux chiffres prescrits pour la *Neuvième*, Beethoven les ayant envoyés à son éditeur après le tirage de la partition, ils furent insérés, en décembre 1826, dans un journal de musique, *Caecilia* ; mais, huit jours avant sa mort, le 18 mars 1827, Beethoven en dicta de son lit une version corrigée, afin qu'on la fît parvenir à Moschelès, qui devait diriger la symphonie à la Société Philharmonique de Londres. Cette circonstance fut probablement la cause initiale de l'erreur commune aujourd'hui, et si invétérée, que jamais l'excellent Lamoureux ne voulut m'en croire, un jour que je lui citai le chiffre beethovenien pour le premier morceau de la *Cinquième*. Il le battit avec le doigt et me répondit tranquillement : « Ce n'est pas possible ; c'est beaucoup trop vite. » Enfin, avec un esprit qui ne se départ jamais d'une imperturbable courtoisie, M. G. Robert relève quelques jugements bizarres de folliculaires étrangers à l'égard de nos musiciens et de nos artistes. Ce sont des pages instructives et savoureuses. Non moins délectables se déroulent les passages où M. G. Robert commente une lettre biscornue d'un musicastre norvégien et la

réponse d'un chef d'orchestre qui semble mesurer « l'humanité » à la longueur du prépuce et la réclamer même en raison inverse du carré de la dite longueur. La reproduction complète et détaillée de tous les programmes des grands concerts, une bibliographie abondante et un index font, en outre, de *la Musique à Paris*, une source de renseignements précieux, un ouvrage utile à quiconque s'intéresse à la musique et presque indispensable à ceux dont c'est le métier d'en parler.

§

Les infatigables éditeurs Durand et fils viennent de regraver deux compositions épuisées de Claude Debussy, *La demoiselle élue* et *Cinq poèmes de Bandelair*. Secondés par Saint-Saëns et l'érudit Ch. Malherbe, ils poursuivent sans se lasser la noble entreprise de rassembler l'œuvre complet de notre grand Rameau. La série se continue aujourd'hui par les *Indes galantes* (réduction de M. P. Dukas). *Hippolyte et Aricie* avait paru l'année dernière avec une réalisation de l'orchestre absolument admirable, due à V. d'Indy, et dont on fit depuis une partition pour piano et chant à la portée des plus modestes bourses. *Hippolyte et Aricie* est un de ces chefs-d'œuvre, tels *le Freischütz*, *Tristan*, *Pelléas*, où le génie du musicien éclate comme un coup de foudre. On ne saurait trop exalter l'initiative désintéressée des éditeurs qui ont attaché leur nom à une publication d'un caractère artistique aussi élevé. Je me propose d'y revenir plus longuement quelque jour. La suite nous réserve bien d'autres surprises. Rameau était — est encore — inconnu. La gloire de Gluck paiera de tout ce que va gagner celle de son devancier et modèle inégalé. Sur beaucoup de points, l'histoire de la musique est à rectifier, sinon à refaire, parce que, délaissée à l'inconsciente partialité de l'investigation allemande et aussi, certes, à cause de notre ingratitude envers nos grands hommes, de notre indifférence à l'égard de leurs plus merveilleuses créations. Je regrette bien que M. Gustave Robert ait réimprimé, dans *la Musique à Paris*, une hérésie qui tend à s'accréditer, et se soit laissé aller à reprocher « le manque d'une solide éducation technique » au maître qui posa le premier les véritables fondements de l'harmonie moderne. Si Rameau fut à peu près autodidacte, il a cela de commun avec Bach, son contemporain, et la plupart des plus grands musiciens du passé, du présent et, très probablement, de l'avenir. Le génie se forme soi-même, par une assimilation intui-

tive, une élaboration mystérieuse et divinatrice. C'est une illusion que de prétendre lui enseigner quelque chose. Rappelons-nous que Claude Debussy fit ses études au Conservatoire et sous la direction de l'honnête Guiraud. Il ne faut pas peser Bach et Rameau dans la même balance. Bach représente surtout l'aboutissement de l'art *polyphonique* pur, l'apogée splendide et la fin d'une longue phase de l'évolution musicale. A ses côtés, Rameau est le pionnier de l'art *harmonique*, d'un art qui se libère des formes rigides dérivées du contrepoint gallo-belge, d'un art précurseur de la trilogie classique Haydn, Mozart et Beethoven. A l'occasion, Rameau employait le style fugué; il ne préconçut sans doute jamais le dessein d'écrire une fugue. Au même moment que Domenico Scarlatti, il esquissait dans certaines *Pièces de Clavecin* la *Sonate* de Philipp-Emanuel. Rameau fut auprès de Bach ce que Schubert et Weber apparaissent dans l'ombre de Beethoven. C'était l'aurore de temps nouveaux.

JEAN MARNOLD.

ART ANCIEN

La première crise de l'Académie de France à Rome.

— Cette année, à propos des trop modestes envois des prix de Rome, on ne manque pas de remettre en question l'utilité de la Villa Médicis. Je traiterai quelque jour, à mon tour, cette « question », fort intéressante, et que je crois posséder quelque peu. Je n'apporterai, certes! dans le brouhaha et le tutti, les seules sages et définitives paroles, mais, peut-être, quelques bons arguments. Je ne me fais aucune illusion, et sais parfaitement qu'ils ne pèseront d'aucun poids dans les décisions à prendre... si, toutefois, on change quelque chose, ce qui est infiniment improbable.

La première crise sérieuse qui menaça l'existence de l'Ecole de Rome se produisit assez près de sa fondation, en 1707.

Poërsou venait de succéder à Houasse. Il avait trouvé là-bas un beau désarroi. A son arrivée à Rome, son prédécesseur manquait totalement d'argent depuis deux mois. Ce pauvre Poërsou, écrit à Mansard :

«... à l'égard des tableaux du petit Chigi, qui estoient enquaiSSé depuis quatorze ans, à ce que l'on m'a dit, ils sont les plus parts escaillé, moisy, en très mauvais estat : je les ai faits desrouler et tendre dans une gallerie pour tascher de les raccommoder; et d'ailleurs c'est un bel ornement, qui