

fonctionnent encore de façon irréprochable. Aujourd'hui nous fabriquons tous nos grands instruments dans ce système. Nous en avons maintenant au delà de 200, à trois et quatre claviers, distribués un peu partout en Amérique et qui donnent un excellent service. Aux États-Unis les orgues électriques ne se comptent plus, tant elles sont nombreuses. Une importante maison américaine n'en fait pas d'autre sorte.

M. Mutin répond aux organistes qui l'invitent à marcher de l'avant dans la voie du progrès par le mot de Lavoisier, « tout se transforme, il suffit d'attendre. » Certes, si les auteurs des grandes découvertes dont bénéficie aujourd'hui l'humanité, s'étaient contentés d'attendre les transformations, où en serions-nous ? Le regretté Albert Peschard écrivait dans le *Monde Musical* en février 1893, relativement à la diffusion de son invention : « A ceux qui nient le mouvement, nous répondons par l'action, et ainsi l'orgue électrique poursuit sa marche par le monde, malgré les oppositions les plus étonnantes. Croyons-le bien, la diffusion du système est inéluctable »... En effet, pendant qu'on faisait opposition à l'orgue électrique en France, les facteurs de ce côté-ci de l'Atlantique, plus confiants et mieux encouragés, travaillaient sans relâche à son perfectionnement. Leurs efforts furent couronnés de succès et la prédiction de Peschard se réalise en entier, puisque ce système est maintenant d'usage général dans plus d'un pays.

M. Mutin vient de faire un orgue électrique important. Il confesse qu'il a dû apporter des soins infinis à la construction de cet instrument, et qu'il s'expose à des déboires pécuniaires. Je présume qu'il aurait pu ajouter que d'ores et déjà, cet essai lui a causé des ennuis, et des déboires pécuniaires par surcroît. Les promoteurs ont eu pareillement leurs difficultés, il y a trente ans, quarante ans ; aucune invention n'en est exempte. M. Mutin est simplement en retard.

Les orgues d'Amérique, tubulaires ou électriques, fonctionnent bien quand elles sont bien construites. Je n'en connais pas toutefois qui aient pu rester vingt ans sans aucun entretien, et dans des conditions d'accord convenables pour y donner une audition avec quelque satisfaction. Mon estimable confrère conviendra sans doute que cet orgue des Landes, dont il fait mention, est un spécimen d'une extrême rareté. M. Mutin aimera peut-être apprendre que les organistes parisiens, M. Joseph Bonnet et M. Marcel Dupré, qui se sont donné la tâche — en laquelle ils excellent — de faire aimer en Amérique la musique d'orgue classique et française, se plaisent à jouer sur les orgues électriques et en tirent les meilleurs effets.

SAMUEL CASAVANT,
de la maison Casavant Frères,
St-Hyacinthe (Canada).

“ PIERROT LUNAIRE ”

Mélodrame en 21 parties pour voix et petit orchestre d'Arnold Schönberg
Première audition à la Salle Gaveau, le 16 Janvier 1922

On en parlait, dans les cénacles, depuis longtemps. Les mieux avertis savaient qu'on y découvrirait une musique *a-tonale*, vraiment « extra-ordinaire » au sens propre, je veux dire en dehors des habitudes harmoniques, voire échappant à toute analyse. Quelques rares initiés avaient lu la partition ; mais elle ne livre pas aisément son secret, et cette fois vraiment la lecture ne suffit plus, parce qu'il y a trop d'éléments de nouveauté ! Certains mélomanes connaissaient aussi les *Pièces de piano* (1), et les *Jardins suspendus* (suite de mélodies dont j'avais cité des exemples dans mes conférences faites à Paris de 1915 à 1918). On se doutait bien enfin que les Jeunes, et probablement M. Strawinsky le premier, avaient trouvé dans les œuvres de M. Schönberg leur *chemin de Damas*... De telles révélations d'ailleurs n'exigent pas la connaissance approfondie des œuvres ; il suffit le plus souvent de quelques mesures rapidement entendues. D'instinct, le sens musical les retient le subconscient s'y fixe et travaille en secret sur ces données nouvelles, avec son originalité propre. Il pressent, devine, réalise l'avenir... Ces aperçus fugitifs de musiques étrangement libres, c'étaient brusquement des portes ouvertes sur un ciel immense : et, parmi des éclairs fulgurants qui l'illuminaient, une voix d'Apocalypse, dans les nuées, annonçait l'aurore éclatante du futur : « la Loi connue sera détruite, pour l'affranchissement intégral : tout est permis ; tout ce qui est musical peut s'écrire. »

Aux Jeunes, et même aux enthousiastes qui n'étaient plus tout à fait jeunes, cela semblait le *Grand Soir* de l'évolution harmonique. Mais les traditionalistes à outrance croyaient entendre un tocsin de révolution — glas funèbre disant la ruine de toute musique à venir... M. Schönberg (inconnu d'eux, naturellement, quant à ses œuvres) leur apparaissait un dangereux bolcheviste (toujours le « complot juif » !), confrère, en politique musicale, de l'« Homme-au-couteau-entre-les-dents » qu'ils s'obstinent à voir en l'excellent musicien qu'est M. Ygor Strawinsky. Peu avant 1914 déjà, un de mes amis, ancien camarade de la classe Massenet, m'écrivait de Suisse (en écho des critiques d'Allemagne qu'il avait entendues à Munich), quelques lignes d'indignation au sujet de cet « affreux charlatan » qu'était pour lui M. Arnold Schönberg...

Le concert du lundi 16 janvier nous fixe un peu mieux. Il nous montre d'ailleurs une réalité fort différente. — Oui, le *Pierrot lunaire* est une œuvre étonnamment neuve, hardie à l'extrême, en dehors des chemins bat-

(1) Quelques-unes, notamment, avaient été jouées par M. Robert-Schmitz à la S.M.I.

tus, étrangère aux habitudes de l'oreille. — Oui, elle est évidemment (avec peut-être, en premier, certaines pièces de M. Bela Bartok) à la source des libertés polytonales que les Six et quelques autres ont réclamées pour l'art français. Mais, comme Debussy déjà, d'un geste gracieux, presque négligemment et quasi sans le vouloir, avait renversé toutes sortes de barrières inutiles (précédemment fort ébranlées par César Franck, Chabrier et tout d'abord, par Chopin et Richard Wagner), il y a chez M. Schönberg aussi, quelque chose de cette souplesse aisée, de cette sûreté musicale, de ce charme même (avec des moyens, d'ailleurs, et des expressions tout à fait autres). Le plus étonnant, c'est l'incontestable musicalité qui se révèle en cette œuvre, car dans le même temps celle-ci nous paraît infiniment étrange. Parce que libre, « avancé », on le pensait dur, brutal ; on le croyait plus intellectuel ou plus volontaire que sensible, et l'on s'attendait à craindre (ou bien à louer) un art sibyllin, fait pour de seuls initiés. Et voilà que cet art se montre, dès l'abord, musical, parfois charmant malgré son étrangeté si atonale, — doux avec ses perpétuelles dissonances, fluide, ailé, et dirais-je même : plutôt simple d'impression, en son extrême raffinement ? D'ailleurs, très sensible ; une sensibilité germanique à coup sûr, issue de *Tristan*, de Weber, de la prosodie et de l'expansion allemandes... Or, tout cela fut goûté, compris, de la plupart des auditeurs (1) ! Point seulement des snobs, ni d'artistes déjà favorablement disposés, tels que Schmitt, Ravel, Albert Roussel, André Caplet, mais d'un jeune prix de Rome (...non, je ne dirai pas qui, ce serait indiscret) et de tant d'autres personnes, venues là non sans quelque défiance.

C'est un mystère profond. Car enfin, on ne sait plus du tout ce que dit cette musique, *tonalement et harmoniquement parlant*. Elle semble rester en dehors de ce que nous connaissons (2). Et pourtant elle est expressive, on la comprend... Il est vrai, direz-vous, qu'en matière de nouveauté, peu de chose suffit, dans une œuvre, à nous la faire paraître bien étrange : et peut-être, à l'analyse, trouverait-on une explication musicale de l'écriture chromatique du *Pierrot Lunaire*. Je ne sais. Peu importe d'ailleurs. Nous avons la conviction, la certitude, la foi, que cette œuvre parle mu-

(1) Ou, du moins, l'on entrevit nettement la beauté de cette œuvre.

(2) Exception faite pour certains passages des jeunes, d'autres de M. Strawinsky, d'autres encore, sans doute, que je ne connais point ; et peut-être aussi certaines pages qu'il a pu m'arriver d'écrire (d'ailleurs inédites). Mais le *Pierrot Lunaire* reste assez différent, quand même, de tout cela.

sicalement. On ne peut le prouver ! Mais on ne peut prouver non plus qu'une œuvre correcte est antimusicale, et pourtant cela se présente. — Donc, il y a là un mystère, celui des choses où se révèle le génie — car, disons-le franchement, celle-ci porte la marque du génie. Inégale ? Je l'ignore ; et j'admire les critiques qui, pesant en deux minutes le pour et le contre dans leurs balances (de précision ??), décident d'un jugement sans appel, après une seule audition, des qualités et des défauts. C'est un tour de force dont je m'avoue incapable.

Analyser : à quoi bon ? et d'ailleurs, que serait cette analyse sans la partition ? Disons plutôt, d'abord, quels furent les interprètes, et de quoi se compose l'œuvre. Les musiciens dévoués qui voulurent bien participer aux nombreuses et difficiles répétitions, méritent autant d'éloges que de reconnaissance : MM. Fleury, Delacroix, Roëlsens et Feuillard ; M. Jean Wiéner pour le piano, Darius Milhaud comme chef de ce petit groupe, qu'il conduisit avec souplesse et sûreté. Mme Marya Freund (avec le très grand talent que l'on sait) s'était chargée de l'étrange partie vocale, dont nous reparlerons tout à l'heure. — Le *Pierrot Lunaire*, « mélodrame en 21 parties pour voix et petit orchestre », est écrit sur la traduction allemande d'une suite de pièces d'Albert Giraud, poète belge dont la muse s'apparentait à celle de Jules Laforgue. Il y a un peu de tout dans ces vers, en matière de fantastique « morbide » (comme dirait ce prince de la critique qui reprochait à *Pelléas* d'être une œuvre malsaine). Mais, à supposer qu'elle existe réellement, « la morbidesse de ces poèmes (bizarre amalgame : *Ivresse de lune*, *Pierrot dandy*, *Lune malade*, *Chant de pendu*, *Masse rouge*, *Décapitation*, *Sérénade*, *Le vieux parfum*, etc., etc.), qu'importe, si le musicien en a su dégager de la beauté ! Qu'importerait même que ces paroles, ces sujets, ne fussent plus « à la mode » ? J'ai le regret d'ignorer le texte original, et sa beauté n'est plus perceptible au travers de la double traduction : d'autant que la prosodie de M. Schönberg, essentiellement allemande, devient fort gênante en français. Il n'en reste pas moins qu'on perçoit immédiatement la force, l'acuité, la profondeur de l'inspiration musicale. L'œuvre d'Albert Giraud fut un aliment dévoré avec passion par le démon créateur du musicien...

Les moyens d'orchestre sont très simples : quelques instruments, et la voix. Un violon (qui parfois joue l'alto), un violoncelle, un piano, une flûte (ou petite flûte), une clarinette (qui prend aussi la clarinette basse). Rien de plus. Encore, en beaucoup de ces morceaux, tout l'ensemble ne joue-t-il pas. Ainsi, dans *Lune malade*, une flûte, seule, accompagne la voix. L'orchestration varie à chacune, presque, de ces pièces : et toujours, il n'y a véritablement que *juste ce qu'il faut*. De là vient sans doute (1) cette fluidité aérienne, cette

(1) De là, mais surtout aussi de la nature même des mélodies, des harmonies et des rythmes, et de la sorte d'inspiration qui fut à l'origine de cette musique.

extrême transparence — rayons de lune filant dans le ciel nocturne, éclairs de lucioles — ; de là aussi, l'accent incisif de chaque instrument dans cet « orchestre de musique de chambre », si fort en honneur aujourd'hui chez nos jeunes et chez M. Strawinsky. — Quant à *la voix*, son écriture est des plus étranges : car souvent ce n'est point du chant, mais une sorte d'intermédiaire entre celui-ci et la parole. En outre, si l'attaque de la note se fait sur l'intonation juste écrite dans la partition, elle est suivie en général d'un *glissando* qui monte ou qui descend. Il en résulte une souplesse singulière, quelque chose de mystérieux, d'insaisissable... Sans doute convient-il de ne pas attacher à ce procédé une importance capitale dans l'œuvre de M. Schönberg : les pièces où la voix semble chanter normalement, n'étant certes pas inférieures aux autres. Mais, dans le cas particulier que constitue le *Pierrot Lunaire*, le moyen est licite et logique : il convient à la nature de la prosodie allemande (qui est de bouger sans cesse), comme au caractère *instable* de ce *Pierrot* fantomatique, ainsi qu'à son atmosphère de rêve irréel, dans un clair de lune aux reflets blafards et romantiques. Que diront les professeurs de chant ? S'être exposé à leurs foudres, témoigne déjà chez M. Schönberg, d'une grande hardiesse d'invention.

L'invention ! ici, elle apparaît à tout instant. Sa richesse est étonnante. Par elle, des pièces courtes se font denses (1), pleines de sentiment, débordantes d'humanité. Invention mélodique, aux contours si expressifs et si variés. Invention de timbres (ah, l'extraordinaire *lividité* des Lavandières sous la lune !). Invention de rythmes, invention picturale même, lorsqu'il s'agit, par des traits de petite flûte, d'évoquer les mille reflets dans l'eau. Il y a création d'un bout à l'autre, et création nettement exprimée, grâce à l'intensité de la vision première chez le musicien. On le sent parfois aussi avec M. Strawinsky : on est sûr que ce sont *juste* les rythmes, les mélodies, les timbres, les harmonies qu'il fallait. Cette précision définitive est une des caractéristiques du *Pierrot lunaire*. Rien qui soit laissé au hasard ; et, dans cette étonnante diversité, tantôt une ligne souple et libre, tantôt des canons rigoureux (pour dissonants qu'ils soient), — et même des « imitations rétrogrades », m'assurent-on (car vous pensez bien que je n'ai point analysé tout cela à l'audition).

Il faut que les traditionalistes en prennent leur parti : celui qui a écrit cette œuvre est un maître. Et c'est bien là, constamment, *de la musique*.

Mais oui ! et qu'est-ce donc, la mystérieuse, l'indéfinissable musicalité ? Aviez-vous le droit de l'enfermer dans les usages dits classi-

(1) Cette densité des morceaux de courte durée nous apparaît comme une des conquêtes les plus précieuses de la musique moderne. Le public ne l'apprécie pas toujours (pourrait-il, en même temps, acclamer la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakoff ?) Mais, un jour ou l'autre, il s'y fera

ques (1) ? Dissonances, consonances ? en vérité, que sont ces conventions ? Le son déjà, un son isolé, est infiniment complexe. L'accord parfait, avec ses harmoniques, est polytonal. Quant à celui d'*ut mineur*, il réunit son *mi bémol* (horreur !) au *mi bécarré*, résonance naturelle du *do grave* (laquelle, parfois, est très nettement perceptible à l'oreille). Sans doute, de ces harmoniques en général nous ne déduisons que la notion de timbre. Mais qui peut dire et prévoir comment l'oreille, en certains cas, interprétera les secondes, les septièmes, les neuvièmes ? Pourquoi baser l'harmonie sur la seule superposition des tierces ? Il ne s'agit que de garder l'unité de style et de sentiment (dans l'a-tonal, certaines tierces détonnent avec platitude). Et puis, il y a les instruments divers, la hauteur des notes à différentes octaves, la réalisation précise, le *fait réel*. L'erreur (ou, si l'on préfère, la convention provisoire) des traités d'harmonie — et, si on les applique à juger les œuvres, cela devient une erreur —, c'est l'*abstraction*. Certes, les traités sont utiles, et l'étude de l'harmonie — à charge de la savoir oublier plus tard, lorsqu'il le faut. Mais les traités ne tiennent compte ni de l'expression particulière d'un passage, ni des timbres, ni des nuances. Pour eux, une septième donnée est toujours la même septième, dissonance : or l'attaque *do-si* dans la même octave est chose absolument différente de l'ensemble donné par le *do grave* du violoncelle, avec le *si suraigu* du violon. (Cette septième très écartée sonne presque comme une octave). Cela n'est qu'un exemple, et très simplifié ; mais il suffit à faire comprendre que si l'abstraction des traités est admissible en matière d'accords parfaits, elle n'est plus du tout applicable en fait de dissonances et de polytonalité.

Cette musique du *Pierrot Lunaire* nous incite à de sérieuses réflexions touchant les prétendues lois de l'harmonie. *Pelléas et Mélisande*, déjà, nous donnait à songer. Car enfin, si d'imprudents théoriciens avaient cru trouver dans telle formule mathématique la raison pourquoi les quintes consécutives « sont mauvaises », nous savons aujourd'hui que tels de ces enchaînements demeurent inattaquables : Debussy l'a prouvé *ipso facto*. Chez M. Schönberg, les intervalles défendus se font souples, avec une douceur mystérieuse, inattendue, paradoxale... mais réelle. — Ainsi, le domaine de la musique est infiniment plus vaste qu'on ne le croyait. C'est l'immédiate conséquence du troisième concert de M. Jean Wiéner : et par là même il légitime beaucoup d'œuvres modernes, que des ignorants ou des malveillants supposent être des « fumisteries ».

Mais qu'aurait dit Saint-Saëns, lui qui parfois contestait Debussy ! Je voudrais profiter de l'occasion pour répondre (bien que trop sommairement) aux craintes d'anarchie qu'à propos de l'académicien illustre, mon confrère et ami Max d'Ollone émettait naguère dans ce journal. Je respecte, j'honore beaucoup le courage avec lequel il écrit ses

(1) Classiques ? Il n'y a pas que les anciens qui le soient, ni ceux qui respectent les habitudes traditionnelles.

opinions, toujours absolument sincères, — et son absence totale de snobisme. Mais, en fait d'avenir musical, me sera-t-il permis de ne point partager ses craintes ? Peu importe d'ailleurs l'existence ou l'irréalité du « complot juif » auquel il faisait allusion. Restons dans le domaine musical. M. Schoenberg, M. Darius Milhaud sont juifs ; mais M. Strawinsky et M. Francis Poulenc ne le sont point (d'ailleurs, en revanche, Mendelssohn, Halévy, Meyerbeer, israélites notoires, ne furent pas tout à fait des novateurs). Einstein et Henri Bergson, juifs aussi, mais non H. Poincaré, si hardiment tourné vers l'avenir. Quoi qu'il en soit, je vois chez ces artistes, ces philosophes, ces savants, non le désir de renverser la tradition, mais une grande activité de l'esprit ; et, chez beaucoup d'israélites, en effet, une certaine souplesse de l'intelligence (que j'appellerais volontiers un manque d'inertie), d'où leur facilité dans la marche en avant ; c'est une force, une science comme un art, — et des chrétiens la possèdent aussi (1). — Assurément, le chaos, l'anarchie, l'oubli de toute musique existante pourrait être un danger ; mais, franchement, en sommes-nous là ? Nos jeunes n'ignorent pas Mozart, ni Bach, ni Beethoven, ni même Mendelssohn ! Comme « élément civilisateur », on oppose la fixité, la rigidité de principes esthétiques d'un Saint-Saëns (du moins, postérieurement à *Harmonie et mélodie*, car en ces temps lointains il fut un ardent champion de la liberté, avec une belle et noble éloquence). On assure qu'il représente l'ordre : mais prenons garde que l'ordre, trop étroitement interprété, ne devienne haïssable aux jeunes, à ceux qui sont le présent et qui font l'avenir. Je ne pense pas d'ailleurs que cette fixité soit nécessaire au respect de la vraie tradition (car celle-ci est vivante et non figée), ni qu'une obéissance très rigide soit la marque d'un esprit classique. Les véritables classiques ont parfois scandalisé leurs contemporains... « Bach ne cesse d'être libre, et même incorrect », m'écrivait un jour Max d'Ollone. Et Bach, d'après l'assurance que m'en donna Jean Huré, fut traité d'anarchiste en son temps.

Enfin, il importerait de s'entendre sur le rôle véritable des Règles. Elles sont essentiellement relatives. On les doit interpréter avec souplesse : il y a la lettre et l'esprit (ici, je suis certain d'être tout à fait d'accord avec Max d'Ollone). La lettre — les traités — sont utiles, provisoirement : ils habituent l'élève à lutter, ils assouplissent l'écriture (je m'en suis expliqué assez longuement dans mon *Etude sur les notes de passage*, pour n'y point revenir en détail). Mais en vérité, si à l'école on y obéissait, que de fois ensuite il les faut oublier quand on compose ! (La comparaison avec la grammaire ou avec la syntaxe du style, n'est pas très exacte.) La vérité historique, le fait réel, c'est que l'art musical dépasse toujours les règles, et que l'évolution est la loi.

(1) Le seul reproche sérieux serait de manquer de personnalité, on l'a fait parfois aux artistes juifs. Il ne paraît point que M. Schoenberg le mérite, — ni d'ailleurs, selon toute apparence, M. Darius Milhaud.

Cela ne signifie d'ailleurs en aucune façon que la beauté du Passé soit lettre morte, ni qu'encore aujourd'hui, on ne puisse écrire dans un langage consonnant ; mais il y a la manière...

Je sais bien que l'on répondra : « Rien de pareil à ce qui se passe de nos jours. Autrefois, si les grands artistes prenaient des libertés, ils avaient commencé par respecter les règles ; et, se créant un style à eux, ils avaient acquis le droit, peu à peu, d'innover. Tandis qu'à présent, des demi-amateurs, ignorants, écrivent n'importe quoi, et nous mènent à la barbarie. » Le reproche est-il juste ? En peinture, qui sait ? En musique, je ne le crois pas. M. Schoenberg est l'auteur d'un traité d'harmonie, et son évolution fut lente. Si la musique, ces dernières années, marche rapidement vers une émancipation que d'aucuns jugent dangereuse, notons toutefois que MM. Roussel, Schmitt, Ravel, Strawinsky, ne sont pas des « primaires ». MM. Honegger et Milhaud ont travaillé avec M. André Gedalge... Sans doute, ils n'ont pas eu le prix de contrepoint. Admettons même qu'en fait d'art consonnant, leur métier pourrait être plus accompli. Mais dans l'histoire musicale il y eut nombre d'illustres artistes qui auraient échoué au concours de fugue : Gluck, Beethoven, Weber, Moussorgski, Borodine. La technique de Berlioz était moins habile que ne l'est celle de Mlle X, prix de contrepoint et de fugue. (On citerait aussi Wagner et Verdi, à leurs débuts). En revanche, Mlle X, déjà nommée, et M. Y, prix de Rome, laisseront-ils beaucoup d'œuvres durables ? N'oublions pas que Chabrier, Borodine, Moussorgski, furent longtemps tenus pour des amateurs, ignorants des principes de leur art !

Non, décidément, je crois plus sage, plus réconfortant et plus logique, d'avoir confiance... S'il y a chez nous des tendances classiques, un ordre intérieur de l'esprit, une sensibilité digne de se traduire, ce sont des forces bienfaisantes qui dirigeront les nouveaux courants vers un art que les siècles à venir, peut-être, qualifieront du beau nom de classique, lui aussi. Il se peut très bien, comme l'écrivait M. Reynaldo Hahn, que Saint-Saëns ait été le dernier des classiques d'autrefois (encore que M. Henri Rabaud ne semble pas de plus petite envergure, ni moins traditionnel). Mais il y a, il y aura d'autres classiques en France : Debussy, M. Henri Duparc, M. Gabriel Faure surtout. Et ce n'est pas fini. Vivent les classiques de l'avenir !

Charles KECHLIN.

13 février 1922.

LA MUSIQUE ET LES SPORTS

Sur l'initiative de l'Union des Sociétés d'Education physique, Comœdia organise un concours entre musiciens français pour la composition d'une œuvre musicale ayant pour titre *Cortège d'athlètes*, destinée à caractériser et accompagner l'entrée, la marche et les attitudes de différents groupes d'athlètes en action sur un stade. Un premier prix de 1.500

“ TRISTAN ET YSEUT ” au Cinéma

Le cinéma ne peut pas se passer de musique.

Cependant, depuis vingt ans que l'orchestre fréquente l'écran, ils se sont regardés comme des fiancés, sans jamais arriver à s'épouser.

Ils se sont juré fidélité, ils ont échangé bien des doux propos, mais malgré toutes les sollicitations, ils ont gardé leur liberté réciproque sans jamais accepter la loi commune.

La musique dit au film : je ne peux pas te suivre ; tu changes tout le temps de figure, tu n'es jamais une minute à la même place ; tu sautes d'un pays à l'autre, tu enjambes l'espace et le temps ; tu n'as aucune poésie, ni aucune suite dans tes idées. Si je faisais comme toi, je serais inentendable et tu me trouverais folle. Suis donc ton chemin, je suivrai le mien et nous nous retrouverons à la sortie.

Une fois encore, on a voulu tenter d'unir les fiancés en donnant au Cirque d'Hiver le film de *Tristan et Yseut*. Il n'est pas d'action plus immobile que celle qui emplit les trois actes du drame wagnérien, où tout le mouvement est intérieur. Il a donc fallu composer un film qui va aussi loin qu'il le peut dans les origines de la légende française et qui fournit maints épisodes que Wagner avait complètement délaissés. Sa musique n'en fut pas moins invitée à accompagner toutes les péripéties et, pour cela, elle fut morcelée, retournée, découpée, recollée avec tout le sans-gêne voulu. Si l'on ajoute que l'exécution fut assurée par un orchestre de 25 musiciens renforcés par le grand orgue, on peut dire que Wagner sortit bien meurtri de l'épreuve et qu'il est maintenant en droit de nous demander des réparations.

Ces réserves faites, *Tristan et Yseut* n'en constitue pas moins un beau film, infiniment plus attrayant que la plupart de ceux qui passent sur l'écran et il donnera peut-être le goût à bien des fervents du cinéma, d'aller voir le chef-d'œuvre wagnérien le jour où l'Opéra se décidera à le remettre à son répertoire.

A. M.

francs et deux seconds prix de 500 francs seront affectés à ce concours.

1° Une introduction noble pour le défilé des drapeaux, des personnages officiels, présidents des groupements, moniteurs, etc. ;

2° Une marche pas redoublé avec strophes ou reprises permettant de donner à ce morceau la durée voulue pour le défilé des athlètes ;

3° Une modification de la marche devant accompagner des mouvements ou attitudes ;

4° Un final allant jusqu'à une apothéose triomphante.

L'œuvre devra être conçue pour être exécutée en plein air par une ou plusieurs musiques d'harmonie ou de fanfare. Les manuscrits, réduits à la partition de piano à 2 ou à 4 mains, devront être déposés ou envoyés en recommandé au nom de : Monsieur Raymond Charpentier, dans les bureaux de Comœdia, 27, boulevard Poissonnière, au plus tard le 15 avril 1922. Ils porteront la mention d'une devise.

Aucun nom d'auteur ou signe quelconque.