

## AUTOUR D'UN CENTENAIRE

## ETHE MUSICIEN

l'occasion du centenaire  
les remords de Marguerite  
et de son frère — s'éveille  
est la musique qui libère  
outraines et donne nais-

de libération de la musi-  
de ses traits caractéristi-  
substituant la conscience  
gme, a brisé la discipline  
au panthéisme musical  
je ne crois pas qu'il y ait  
Rhin que l'on puisse com-  
a musicalité essentielle de  
nce énorme que joua la  
des plus grands penseurs  
Il n'est pas jusqu'à un  
péen que germanin, pour  
que par excellence, celui  
et s'y identifie. Chez lui  
musique évoque les thèmes  
l'attraction vers l'abîme,  
erda introduit la musique  
la mort qui y entre avec  
un chanteur ambulant à  
s problèmes de l'univers  
composition d'Aschenbach,

in Allemand, une illusion  
per que par la musique,  
volonté. Au delà de la  
une volonté de puissance,  
sique est l'instrument. Le  
me allemande est absorbé  
ique, cette voix unique de  
volonté universelle. Par la  
étexte que son expression  
stère des sens et du cœur  
la raison ne connaît pas,  
de l'individu avec la vie

ur d'un Beethoven qui ne  
nne, que ce soit dans un  
orages symphoniques où  
matériel et sensible dans  
ours les Allemands ne se  
luve musical de leur âme,  
ir de faire tenir le monde  
ns une forme.

de leur nature : la musi-  
allemands de savoir trier  
rt en une forme impériss-  
losophes les plus construc-  
venir à la conscience d'un  
seuls les édifices sonores  
n atteindre.

ut le moins musicien des  
que sa pensée nous est la  
tour d'idées imprécises,  
n'y a-t-il pas dans tout  
roprement musicale, dans  
ous ni haine, enveloppé  
ion dans l'universel ? —  
onysos et vénère Apollon.  
emplatrice de naturaliste-  
is mystérieux où s'abrite  
me dans ses pages les plus  
— dans le Second Faust  
artés athénienes.

me le moins musicien des  
éducation musicale et ne  
lement. Son père jouait de  
iano. Enfant, il prit régul-  
uent au concert, entendit  
beaucoup d'opérettes fran-

caises durant les quatre années d'occupation de Francfort (1759-1763).

A Leipzig, où il fut étudiant, il entendit beaucoup de musique chez l'éditeur Breitkopf qu'il fréquentait assidûment ; à Strasbourg, où il termina son droit, il prenait des leçons de violoncelle. Mais la musique n'est encore pour lui, comme pour tant de jeunes gens, qu'un prétexte pour approcher des femmes ou jeunes filles : ainsi avec Maximilienne Brentano.

A Weimar, il fut tenu par ses devoirs de courtisan de s'intéresser sérieusement à la musique, car la Duchesse mère Amélie était fort mélomane, et donnait de fréquentes séances de musique de chambre. Goethe se mit à composer, pour lui plaisir, des livrets d'opérette, et à étudier à fond l'histoire de la musique. Il rechercha la société des musiciens, les exploita en tirant d'eux tout ce qu'il est possible d'apprendre ; ses éducateurs furent le Suisse Kayser, le Berlinois Zelter, et tous les chefs d'orchestre qui se succéderont à Weimar, notamment Hummel. A Rome, l'orgue et les chœurs de la Chapelle Sixtine lui révèlèrent une foule de notions neuves. Le ballet des jeunes filles, au début de sa Nausicaa qu'il écrit alors, semble écrit pour la musique ; on y sent une fluidité qu'il n'avait encore jamais eue. Un professionnel, Gyvowetz, avec lequel il s'entretint souvent, est étonné de sa connaissance des vieux maîtres, et mentionne la remarque bien moderne de Goethe, qui les trouve plus respectueux du chant que leurs successeurs, parce que ces derniers empêchent les instruments de couvrir la voix.

De retour à Weimar, il s'aménage un salon de musique avec un piano à queue, où il donne, à partir de 1801, une soirée hebdomadaire ; cinquante personnes pouvaient y tenir, et les Duchesses y assistaient. D'abord on y chanta ses poésies — nul poète ne chercha davantage à faire mettre ses poèmes en musique — ensuite il organisa une société musicale régulière, qui jouait pour lui de la musique symphonique.

Ce n'était cependant pas le genre musical qu'il préférait ; son goût allait à la musique vocale, à l'opéra-comique. Son préféré était Mozart, dont il subissait pleinement le charme, et qu'il nommait, assez bizarrement, le démon de la musique. Ensuite venait Haendel, qui le séduisait peut-être davantage par la valeur poétique de ses livrets que par sa musique.

Mais il était rebelle à la musique romantique. Il reçut Weber, mais ne l'apprécia pas, non plus Schubert, quoique ce dernier eût mis en musique un grand nombre de ses poésies. Sa rencontre avec Beethoven à Teplitz, en 1812, est connue : ils ne sympathisèrent pas, et Beethoven fulmina contre la servilité du courtisan Goethe, se confondant en courbettes — si l'on en croit Bettina — devant les princesses d'Autriche. Goethe ne pardonna jamais à « l'ours mal léché » et resta sourd à l'appel émouvant du compositeur d'Egmont, tombé dans la misère, qui lui demandait, en 1823, son avis sur Meerestille et Gluckliche Fahrt. Quand Mendelssohn lui joua, en 1830, la Symphonie en ut mineur, Goethe n'eut que des paroles banales, qui s'adressaient plus à l'exécutant qu'à l'auteur. On sait qu'il ne répondit même pas à Berlioz qui lui avait envoyé les premières scènes de sa Damnation.

On voit donc de sérieuses limites aux facultés musicales de Goethe. Il s'intéressait intellectuellement à la musique et l'avait étudiée scientifiquement, comme à l'une des branches de l'activité humaine à laquelle il ne voulait pas rester étranger ; mais sa faculté de sentir était inférieure à sa faculté de comprendre, et il était incapable de porter un jugement musical valable.

Il eut beau s'évertuer, avec une inlassable patience, à s'initier aux arcanes du premier des arts, il ne parvint jamais à pénétrer dans le sanctuaire. C'est qu'il était plus visuel qu'auditif. La musique lui semblait plutôt une science qu'un art. Il sentait l'art plastique et l'art poétique si étroitement apparentés qu'il emploie indifféremment le nom d'artiste pour désigner le peintre ou l'écrivain, jamais pour le musicien. La musique qui lui était le moins accessible était celle qui évoquait à ses yeux des images plastiques. Cela ne nous étonnera pas si nous nous représentons Goethe comme un intellectuel pur, un olympien cultivant la maîtrise de soi et l'impassibilité ; comme un humaniste aussi éloigné de l'héroïsme beethovenien que des orages de la sensibilité frémissante. Mais cette lacune nous gêne si nous croyons à son inquiétude et à son démonisme, et si nous tentons de voir en lui un représentant de l'âme allemande.

J. GAUDEFROY-DEMOMBYNES.

**publie le programme complet  
de tous les spectacles et concerts  
avec notices et illustrations.**

Abonnement : 20 fr. par an; 15 fr. pour les abonnés au "Courrier"

**AINE**  
Théâtrale

J. GAUDEFROY-DEMOMBYNES.

Un Cinquantenaire dans l'Histoire de la Musique Russe  
(29 Mars 1882 - 29 Mars 1932)

## Un entretien avec Alexandre Glazounof



ALEXANDRE GLAZOUNOF

A Boulogne-sur-Seine. Je monte deux étages et pénètre dans un modeste intérieur meublé qu'habite Alexandre Glazounof, compositeur, une des gloires de la musique russe contemporaine. Tout de suite, dans la pièce, le piano attire, encombré de partitions, de brochures musicales, de cahiers avec portées qui attendent... Quelques photographies apportent leur atmosphère vivante et ornent l'instrument : au centre, une jolie jeune femme, d'expression fine, spiritualisée, dont j'appris qu'elle était la belle-fille du compositeur, pianiste déjà célèbre, actuellement en tournée à Berlin : Tarnovska Glazounof. Sur la table, parmi d'autres livres, une petite couverture grise. Je lis : *Première Symphonie* (29 mars 1882-29 mars 1932). L'œuvre d'Alexandre Glazounof, édition du cinquantenaire, vient de paraître chez Beliaief, nom d'éditeur-artiste, glorieux, lui aussi, dans l'histoire de la Musique russe...

Mais voici le compositeur lui-même...

Abord affable, accueil très simple. L'homme proteste en apprenant le motif de ma visite :

— Le moi est haïssable, fait-il avec un sourire à peine perceptible, il m'est difficile de vous parler de moi et encore de moi.

J'insiste. Une personnalité ne peut-elle s'exprimer impersonnellement en parlant de son effort dans l'Art auquel, de par sa vocation, elle adonna sa vie ? Alexandre Glazounof ne résiste pas longtemps...

— Je suis né à Saint-Pétersbourg, le 17/29 juillet 1865. Mes parents appartenaient tous deux à une famille de marchands. Mon père devint associé avec son frère, un libraire puis un éditeur célèbre : il édita quelques grands écrivains de l'époque, parmi lesquels Tourgueniev et Gontcharoff. Ma mère, pianiste de fort joli talent, ne jouant du reste jamais en public, témoignait de ses dons parfaits en famille, dans un cercle très étroit d'amis. J'avais onze ans lorsqu'elle fit la connaissance de Balakiref, avec qui elle prit des leçons, acquérant une technique de professionnelle. Depuis une année déjà, moi-même étais l'élève de ma mère, mais apprenant à pianoter sans aucun système : c'étaient du Chopin, des fantaisies sur opéras italiens. Nous ignorions tout de la musique classique...

Mes premières leçons véritables, sérieuses, datent du jour où nous connûmes Ielenkovski, élève du Conservatoire. Il me révéla la grandeur de Bach. Très vite, je pus déchiffrer de la musique assez ardue, dont cependant la difficulté n'excédait pas le pouvoir de ma technique de pianiste doué, mais enfant... Ielenkovski m'instruisit des premiers éléments de l'harmonie. Je commençais à composer. A cette époque, j'étais dans ma treizième année, mon idéal s'arrêtait à ce que j'avais entendu de Verdi et de Meyerbeer. Glinka me demeurait totalement inconnu. Sous l'influence italienne, j'écrivais mes premiers morceaux de musique vocale, non instrumentale. Le contraire ne devait venir que plus tard.

Lorsque j'eus treize ans, ma mère me conduisit enfin chez Balakiref, le maître créateur de l'« Ecole des Cinq ». Je sus attirer son attention. Quelques mois plus tard, il me présenta à Rimski-Korsakoff, avec qui j'étudiai l'harmonie, le contrepoint, les formes jusqu'à la fugue. Sous sa direction et celle de Balakiref, je composai des œuvres pour piano. Rimski-Korsakoff restait le professeur professionnel, Balakiref le maître de génie qui m'a aidé de ses conseils.

A quinze ans, je travaillai à ma *Première Symphonie*, que j'achevai après une année de travail. Le célèbre compositeur Liadof en joua des fragments à Balakiref, alors directeur de l'« Ecole gratuite de Musique ». Des amateurs chantaient aux réunions de cette Société, on y donnait des concerts.

Ma *Première Symphonie* fut à Balakiref : dirigée par le maître lui-même, elle fut exécutée à l'Ecole le 17/29 mars 1882 : je n'avais pas tout à fait dix-sept ans.

Je dois dire qu'acclamé, à cause de mon âge, par le public, je parus sur l'estrade en uniforme aux boutons d'or de collégien de sixième classe. Le « Realnoie Ouchilichtche » (lycée d'études modernes et non classiques) avait, vous le savez, sept classes (la septième correspondait à la première en France). Les débuts me furent donc faciles, inoubliable époque dans ma vie. Les difficultés et l'hostilité de la presse devaient venir plus tard.

Pour le moment, je me trouvais à l'aube de mon activité. Les premiers succès m'encourageaient, me poussaient, me stimulaient. A dix-sept ans, je vécus une autre grande joie : je connus Borodine et Cui. Je devins leur jeune ami et ils ne cessèrent de manifester leur bienveillance à mon égard. Moussorgski était mort. Ce milieu des quatre plus grands compositeurs vivants, Balakiref, Borodine, Rimsky-Korsakoff et Cui favorisa puissamment l'évolution de mon talent. Ce fut aussi l'année où j'écrivis mon *Premier Quatuor à cordes*, suivi bientôt d'une *Suite* pour piano sur les initiales de mon nom, S-A-C-H-A (Sacha est le diminutif d'Alexandre), puis d'une *Ouverture sur des thèmes grecs*, tirés du recueil de Bourgault-Ducoudray, à qui je la dédiai. Ce grand savant qui composa aussi quelque jolie musique, était l'ami de Paul Dukas.

Balakiref, qui s'intéressait beaucoup à mon avenir, s'entremit auprès de Khovanof, de la maison d'éditions Johannsen, pour qu'il édât mes œuvres. Le *Quatuor à cordes*, ma *Suite* pour piano parurent tout de suite. Des entraves financières lui interdirent de publier ma *Première Symphonie*.

Or, je possédais encore un autre ami et admirateur en la personne de Mitrophane Petrovitch Bielaief. Il fonda alors une maison d'éditions : ayant appris la gêne dans laquelle se débattait Khovanof, il lui racheta mon *Quatuor*, ma *Suite*, et signa avec moi un contrat pour la *Première Symphonie* et l'*Ouverture sur des thèmes grecs*. J'eus l'honneur d'être le premier auteur que s'attachait ainsi Bielaief et, certes, c'était un honneur, car Bielaief était déjà l'une des personnalités les plus en vue dans le centre musical de Saint-Pétersbourg, comme mécène intelligent, aimant et comprenant l'art en esprit sensible, érudit et fin. Comme témoignage de mon enthousiasme pour le cœur et l'âme de mon protecteur et en signe de gratitude profonde, je lui dédiai mon *Deuxième Quatuor à cordes* et, plus tard, ma *Septième Symphonie*...

Cependant, mes études au lycée terminées, j'entrai à l'Université en 1883. Comme je ne connaissais pas le grec ni le latin, je pus suivre les cours seulement en qualité d'étudiant bénévole. Mes parents possédaient une fortune suffisante, je n'avais pas besoin de gagner ma vie, je m'adonnai donc pleinement à la composition. A l'Université, mes camarades avaient créé un « Cercle Musical » avec orchestre important. J'en fis partie, jouant du cor, puis dirigeant bientôt, comme chef d'orchestre, les exécutions de plus en plus fréquentes des grandes œuvres de la musique européenne.

Mes goûts avaient évolué. J'abandonnai les Italiens, me détournai de Verdi et de Bellini ; Meyerbeer m'enchanta moins. Mon être était pris par Bach, Beethoven, Mozart, les romantiques Schumann et Mendelssohn, Schubert. Mais mon cœur, avec toute la passion de mon jeune esprit, appartenait à la musique russe, au « chant » de ma patrie, résumé dans la musique des « Cinq » et dans l'œuvre de Glinka, le créateur de notre opéra...

Notre musique, si puissante déjà, bien que naissant à peine, se propageait en Europe, et surtout en Allemagne, grâce aux efforts de Liszt. Ce grand et généreux Allemand connut ma *Première Symphonie* et la fit exécuter à un festival, à Weimar, ville de Goethe. Liszt formula quelques importantes remarques au sujet de mon œuvre de jeunesse et je pense avoir suivi ses conseils lorsque je lui donnai sa forme définitive... Bielaief, qui ne me quittait pas, m'emmena ensuite pour une tournée en Espagne.

Que vous dirai-je encore ?

Je composai normalement, mes œuvres se multipliaient dans un travail régulier, constant : huit *Symphonies* (peut-être n'ai-je pas osé m'attaquer à une neuvième, gêné par l'ombre géante de Beethoven), trois *Suites*, des *Poèmes Symphoniques*, des *Ouvertures*, sept *Quatuors*, un *Quintette*, des œuvres pour piano, deux *Concertos* pour piano et un pour violon, deux *Suites* pour quatuor. La musique de théâtre me tenta, je composai des ballets : *Raymonde*, *Ruse d'amour*, *Saisons*. J'écrivis la musique du drame *Le Roi de Juda* et aussi pour *La Masquerade*, de Lermontof.

Joué en Allemagne, en Espagne, je connus enfin la joie de diriger moi-même certaines de mes œuvres en France. A l'Exposition Universelle de 1889, le jour de l'inauguration de la Tour Eiffel, mon ami et éditeur Bielaief qui, toujours, dépensa sans compter pour la propagation de la musique russe à l'étranger, organisa un premier concert au Trocadéro, suivi d'un second la même semaine. Rimski-Korsakoff fut au pupitre pour les œuvres de Glinka, de Borodine, de Tchaïkovsky, de Balakiref, de Cui, de Moussorgski, de Dargomyski, de Liadof, de Blumenfeld et de Rimski-Korsakoff. Je dirigeai moi-même ma *Seconde Symphonie* et mon *Stenka Razine*.

Aucun déchet dans cette musique que Biélaef, l'artiste à l'esprit divinatoire sûr et l'éditeur généreux, faisait connaître à Paris. Que les compositeurs russes lui en gardent reconnaissance éternelle.

Ensuite... Ma vie coula, paisible, à Ozerki, propriété de mes parents où je travaillais dans la paix de la nature. En 1899, je fus élu professeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Six ans plus tard, j'étais nommé directeur du même Conservatoire. Je quittai la Russie soviétique en 1928. Les bolcheviks ne m'ont fait aucun tort. Je suis directeur en congé...

Vous voulez savoir ce que je pense vraiment de mes illustres prédécesseurs en musique ? Mon opinion n'a pas changé quant aux prodigieuses richesses que l'on peut toujours découvrir dans les opéras de Glinka. Connaissez-vous en Europe prodige égal ? En moins de trente ans, cette merveilleuse « explosion » de compositeurs aussi doués et nombreux et dont les noms demeurent universellement connus... Glinka, chanteur de bylines, troubadour russe ; Borodine, boïard ; Rimsky-Korsakoff, chantre de notre monde fantastique, féerique ; Moussorgski, tout le propriétaire foncier de Tournemeneff... Moi ? Oh ! J'ai composé dans le style russe, pas aussi « russe » que celui de Moussorgski ou de Borodine...

L'avenir de notre musique ? Je n'ai rien d'une Cassandre... Et le présent à comprendre représente une tâche suffisante. Nous avons quelques compositeurs. Parlerai-je de Chostakovitch, au sens très doué de symphonies et d'opéras ? Il n'y a plus de musique « russe ». On n'entend plus que le style « moderne »,

« international ». Oui... peut-être parce qu'il n'y a pas de « génie ». Un génie, avant d'être universel, appartient à son peuple, à sa race...

Soit ! Ces quelques mots encore pour finir, puisque vous m'interrogez sur mon activité en tant que directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Prokofiev fut notre élève, mais comme pianiste, ainsi que Sofronitski, Tcherepnine termina ses études avant que je sois nommé directeur. Stravinski, le fils du grand chanteur, interprète à l'Opéra de Moussorgski et de Borodine, n'a point passé par le Conservatoire. Des violonistes célèbres ont travaillé avec nous : Mischa Elman, Heifetz, Cimballist, Cecilia Hansen, d'autres...

Maintenant, je suis en congé... Et cependant, il n'y a pas trois ans, j'ai dirigé des concerts à Paris, à Madrid, Barcelone, Valence, Lisbonne, et aussi en Amérique du Nord, à Detroit, New-York, Chicago et Boston.

Et si Rubinstein a pu certifier : « J'ai joué du piano, j'en joue, j'en jouerai... pourquoi n'affirmerai-je pas : « J'ai composé, je compose, je composerai encore... »

En quittant Alexandre Glazounof, je rencontrais M. Artsbouchef qui remplaça, il y a quelque vingt-cinq ans, Rimsky-Korsakoff au « Conseil Musical » fondé par l'artiste-éditeur Biélaef. En souriant, il me déclara :

— Glazounof a oublié de vous dire que son op. 109 est sous presse : *Concerto Ballata* pour violoncelle et orchestre... MARC SEMENOFF.

## Les Œuvres Nouvelles dans l'Édition Musicale

**Une réparation nécessaire : La musique de chambre de Vincent d'Indy**

Editions Rouart-Lerolle, Choudens, Sirène, Deiss, Enoch, Eschig : Publications nouvelles.

Les difficultés de l'heure ne sont guère faites, il faut le reconnaître, pour stimuler le zèle de nos éditeurs de musique. Pourquoi, en présence d'une actualité cette fois-ci un peu déficiente, ne pas se retourner vers le passé, — un passé récent, glorieux et sinon méconnu, du moins trop négligé, semble-t-il, par le public d'aujourd'hui ? Il s'agit de l'œuvre considérable de musique de chambre laissée par le grand musicien qui vient de nous quitter. Malgré la conspiration du silence — organisée autour d'elle par des politiciens de chapelle pour mieux « pousser » leurs créatures, — elle est de celles qui peuvent traverser sans dommage la période de dénigrement à laquelle sa haute qualité l'exposait d'ailleurs presque inévitablement.

Très jeune encore, Vincent d'Indy fut attiré par le cadre intime de la musique de chambre. Dès 1878, il composait sous une première forme le *Quatuor en la mineur* op. 7 pour piano et archets, publié d'abord chez l'éditeur Bruneau, père de l'auteur de *Messidor*, et qui figure actuellement au catalogue de la maison Durand. Certes, cette œuvre de la vingt-septième année n'est pas sans défauts : le développement du premier morceau « flotte » un peu, en dépit de l'élan juvénile de la seconde idée. La conclusion du *finale*, allant et mouvementé, a une allure un peu facile inaccoutumée chez l'auteur. Mais le sentiment tour à tour contenu et expansif, les harmonieuses proportions de la *Ballade médiane* suffisaient déjà à instruire les juges clairvoyants des dons peu communs qui devaient s'affirmer avec un indiscutable éclat dans le *Trio en si bémol* pour piano, clarinette et violoncelle (op. 29, Hamelle [1]) écrit dix ans plus tard, presque contemporain de l'éblouissante *Symphonie cévenole*. Ici Vincent d'Indy se montre déjà maître d'une forme qui lui est toute personnelle, quel qu'en ait prétendu, et que renouvelle les principes cycliques de construction déjà utilisés dans leurs dernières productions par Beethoven, Liszt et Franck. Trois thèmes principaux, qui circulent dans toute l'œuvre, se combinent aux idées particulières à chacun des quatre morceaux, constituent même certains éléments ou dessins d'accompagnement de ces idées, avec une souplesse, une variété

dont la description exacte m'entraînerait, hélas, trop loin ici. L'essentiel, d'ailleurs, n'est-il pas que l'ingéniosité constante de détail, de la construction, n'autère en rien la solidité, la clarté de l'ensemble — et surtout le pouvoir communicatif particulièrement efficace d'idées mélodiques abondantes, chaleureuses — un peu schumannniennes parfois ? Souvenez-vous de la fraîcheur de l'*Ouverture*,

Bref, une œuvre heureuse, directe, qui produit sur l'auditoire l'effet le plus certain.

Sans doute le premier *Quatuor en rémineur* pour instruments à cordes (op. 35, Hamelle) que d'Indy dédia en 1890 au Quatuor d'Eugène Ysaye, qui en donna, vers cette époque, plusieurs exécutions admirables, apparaît-il au premier abord d'un accès plus malaisé. Il n'en reste pas moins, à mes yeux, un des ouvrages les plus remarquables de l'auteur dans ce genre redoutable de la musique pure. Un thème général lui sert de base. Tout en laissant leur indépendance aux idées particulières du premier morceau, de l'intermède et du *finale*, il fournit au magistral développement de l'*allegro initial* un puissant élément d'intérêt, — constitue ensuite, entouré de caressantes harmonies, l'idée même du poétique *andante*, — et prête au *finale* une ampleur que les éléments propres de ce dernier, malgré l'habileté de l'écriture, ne lui auraient peut-être pas donnée tout seuls. Notons en passant la curieuse analogie du thème populaire de l'intermède avec celui du morceau correspondant de la *Deuxième Symphonie*, pourtant bien postérieure, — analogie encore soulignée par la même utilisation de l'*alto solo*.

Le *Deuxième Quatuor à cordes en mi majeur* (op. 45, Durand), qui date de 1897, témoigne d'une conception cyclique plus rigoureuse encore. Ici tout — ou presque tout — découle d'une seule idée-mère qui, présentée sous diverses formes, constitue l'armature essentielle de chacune des quatre parties de l'œuvre, et cela sans que l'auditeur éprouve en quoi que ce soit une impression de raideur ou d'artifice. A cet élément primordial, qui s'expose à l'unison des instruments dès les premières mesures, viennent s'ajouter des idées secondaires de la plus savoureuse spontanéité : telle la deuxième idée du premier *allegro*, avec laquelle contraste la fantaisie rythmique du *scherzo*, — telle la deuxième idée de l'*andante* toute pénétrée d'une émotion quasi beethovienne, — telle la deuxième idée de l'éfincelant *finale*, proche parent de celui de la *Symphonie cévenole* pour son mouvement irrésistible, son rayonnement intense, l'ingéniosité, la prodigieuse sûreté de son écriture. On ne peut comprendre que les quartettistes français ou étrangers, qui jouent et rejouent inlassablement les *Quatuors de Debussy*, de M. Ravel, parfois celui de Franck — dont il n'est certes pas question



VINCENT D'INDY  
Buste, par Bourdelle

de la fantaisie du *Divertissement*, de l'ampleur du *Chant élégiaque*, auquel la combinaison des timbres de la clarinette et du violoncelle peut seule donner à mon gré son véritable caractère, — de la verve du *Finale*.

(1) Nous donnerons le nom de l'éditeur après celui du numéro d'œuvre, pour ne pas alourdir cet exposé.