

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE
POUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

/// LA MUSIQUE CONTEMPORAINE AUX CONCERTS DE SALZBURG.

Quelles que soient les faiblesses que l'on puisse reprocher aux programmes de cette première réunion de la S. I. M. C., à leur exécution et à leur organisation, l'impression générale qu'ils ont laissée n'en atteste pas moins l'intérêt et la rare vertu de l'entreprise. Pour tout le monde, je crois, il y a eu quelques révélations, et c'est cela qui compte. Les concerts habituels s'efforcent d'encadrer les œuvres problématiques entre des œuvres éprouvées ou incontestables. A Salzburg, au contraire, le « problématique », comme disent les Allemands, est presque de règle, de telle sorte qu'au premier moment l'impression est quelque peu décevante et s'annonce laborieuse. Mais quelle n'est pas la joie alors de rencontrer, imprévue et rayonnante, une œuvre qui s'impose, qui convainc, et apporte un élément nouveau au monde qu'on s'est fait. Et quoi de mieux fait pour éclairer et éprouver la connaissance que nous poursuivons de notre temps et de notre art, que ce rapprochement de tant d'œuvres et de tendances diverses ?

Une des impressions dominantes de Salzburg a été, pour moi, la constatation d'une certaine unité de tendances, en dépit des apparences et des présomptions, chez la plupart des jeunes compositeurs. Et je crois voir cette unité dans la recherche commune d'un art objectif (1). Alors que chez les compositeurs d'hier et d'avant-hier l'œuvre sonore n'était que l'efflorescence ou le reflet sensibles d'une musique tout intérieure, le compositeur d'aujourd'hui entend faire de cette œuvre une cristallisation plus intégrale de son mouvement intérieur, une chose détachée de lui, ayant son ordre ou sa vie propres. « Du cœur au cœur », disait-on, — où qu'on se soit avisé d'ailleurs de placer quelquefois ce cœur. Et c'est peut-être bien encore « du cœur au cœur », mais on n'entend que le message, la musique, puisque musique on désire, et de quoi justifier son existence sans en référer sans cesse à son origine ou à sa fin. Organisme esthétique avant d'être organe de communication, qu'il satisfasse d'abord aux exigences sensibles. Autrement dit, on poursuit aujourd'hui un idéal de musique absolue, — de musique pure, pourrait-on dire, si l'on voulait bien renoncer à l'acception courante de ce terme, et considérer qu'il peut aussi bien s'appliquer à la musique à sujet littéraire, dramatique ou descriptif, qu'à une symphonie ou une sonate.

(1) Cette objectivité de caractère semble entraîner dans la technique le choix du style polyphonique. Mais c'est une trop grosse affirmation pour qu'on l'expose autrement qu'en note, dans un article qui ne saurait comporter toutes les considérations capables de l'éclairer, de l'alléger ou de la corriger. Car cela reviendrait à dire que le style harmonique est en général l'instrument de la subjectivité. Et c'est sans doute vrai, sitôt du moins que le style harmonique est dominé par une tonalité préconçue. Il sera curieux d'observer, en tout cas, que tous les compositeurs dans l'œuvre desquels je relève ici un caractère objectif pratiquent une vraie polyphonie, dégageant peut-être une certaine unité tonale, mais non commandée par celle-ci.

Seulement, cet idéal nouveau n'est qu'une manière d'être, et une nouvelle source de différences ou d'oppositions surgit de la diversité des natures qui s'y appliquent. Le réalisme profond de Stravinsky (je prends ce mot, bien entendu, dans son acception large, définissant une nature qui devant toute chose s'attache à la réduire au réel, au tangible, au concret, plutôt qu'au spéculatif ou à l'abstrait) le lyrisme pathétique de Schœnberg, l'esprit métaphysique de la tradition allemande tracent dans le champ de la musique actuelle des sillons profondément distincts qui n'ont de commun que leur orientation générale vers l'objectivité. Et cela a été un autre intérêt des concerts de Salzbourg que la confrontation de ces diverses natures. Au surplus, toutes les œuvres de ces concerts se groupent autour de l'un ou l'autre des caractères que je viens de dire, exception faite de quelques-unes, de nature plus composite ou plus exceptionnelle, et des quelques cas particuliers, non moins importants d'ailleurs, qui échappent à l'idéal d'objectivité et où semble survivre, et quelquefois revivre, la tradition antérieure.

I. — L'élément le plus curieux de ces concerts, pour les Français, était l'apport de la jeune école allemande encore peu connue de ce côté de l'Europe. Chose curieuse, la plupart des musiciens qui la composent sont étrangers : pour un Allemand authentique, Paul Hindemith, — je ne compte pas Manfred Gurlitt et Édouard Erdmann (1), décidément encore trop peu accusés, — voici deux Tchèques, Ernest Krenek et Aloïs Haba, et un Espagnol, Philippe Jarnach. Pourtant ce groupe constitue bien une sorte de tradition allemande renouvelée. Leur maître de style est Schœnberg. C'est bien de lui qu'ils tiennent leur libération de la tonalité conventionnelle, leur horreur de la séquence et quelques-uns des procédés — harmonies de quarte, procédés de développement — d'une musique ainsi conçue. (À ce propos, je crois que c'est précisément l'absence de séquences, plus encore que le sentiment d'atonalité, qui rend si ardues les premières auditions de leurs œuvres, et qui les différencie profondément d'autres musiciens ayant par ailleurs des points de contact avec eux, comme Honegger et Bartok.) Mais ils n'ont pris à Schœnberg ni son pathétisme, ni son raffinement esthétique, ni ce qu'il y a en lui de réel impressionnisme : sa recherche de la sensation (2). C'est ici que les reprend le vieil esprit métaphysique allemand, — le regard tourné vers le profond, vers l'abstrait — que leur ramène encore cet autre étranger, Busoni, par ses propos autant que par ses œuvres. Et sans doute, à travers Busoni, retrouvent-ils la tradition spirituelle de Reger et de Brahms, mais démunie désormais de toute sentimentalité, voire de toute aspiration à l'émotivité directe. Leur art, froide image de mouvements intérieurs, est une polyphonie sans fondement tonal, agissant par son élan, sa force d'expansion, sa verve, ses contrastes, l'équilibre de ses mouvements, et caractéristique par son amorphisme thématique, son dédain des éléments sensoriels, sa continuité discursive, organe d'un dynamisme latent.

Busoni lui-même était représenté à Salzbourg par une *Fantasia Contrapuntistica* pour deux

(1) Erdmann est d'ailleurs d'origine balte, sauf erreur.

(2) Quelle étrange idée de vouloir toujours faire « impressionnisme » synonyme de « flou » et de « vaporeux » : rien de plus approximatif et de plus impropre !

pianos, colossale construction gothique dont l'intérêt ne me paraît pas dépasser celui d'une gageure proposée et tenue. Et l'idéal extrême de musique abstraite était représenté par une œuvre de son disciple Jarnach. Je veux croire, comme on me l'a dit, que cette œuvre n'est pas une de ses meilleures, ou que l'exécution n'en fut pas absolument satisfaisante, sinon j'en devrais conclure à la vanité de toute musique sans race. Devant ces lignes sans accent, je ne sais littéralement pas où entendre : sa *Sonate* pour flûte et piano, comme ces aliments réalisés par synthèse chimique, ne m'a laissé aucune impression. Mais voici trois natures : Aloïs Haba est un exemple assez exceptionnel d'une personnalité en qui s'allient sans se nuire l'esprit scientifique et l'intuition créatrice. Dans le même temps qu'il étudiait les musiques orientales et édifiait méthodiquement tout un solfège en quarts-de-ton, il composait librement en utilisant ses études. Peut-être ses premières œuvres gardent-elles un caractère expérimental et arbitraire. Mais ce *Deuxième quatuor à cordes* est étrangement vivant et spontané. D'une audition un peu ardue dans le cours du premier mouvement, pour une raison que j'ai dite plus haut, il apporte vers la fin de ce mouvement des effets harmoniques saisissants ; les quarts-de-ton, qu'on oublie d'analyser, y agissent comme autant de supra-sensibles et amènent moins un évanouissement du sens tonal qu'une sorte de multiplication d'un sens tonal fuyant sans cesse de l'un à l'autre de ses mille visages. Et le deuxième et dernier mouvement, un peu schubertien, ne sent plus du tout l'expérience, et va tout d'une pièce, rythmique, vivant, attestant le cas qu'il faut faire de son auteur. Ernest Krenek a des ressources harmoniques d'une liberté qui le dispense de recourir aux quarts-de-ton. Telle qu'elle apparaît dans son *Troisième quatuor à cordes*, sa verve constructive dénote un tempérament créateur incontestable. Mais il y a quelque arbitraire et aussi quelque laisser-aller dans son style : si l'on veut inventer dans l'ordre harmonique, pourquoi user toujours de l'imitation à la quarte, et pourquoi conserver ces entrées de voix périodiques ? La spéculation abstraite n'est-elle pas ici un piège et une solution trop facile ? Si ce fécond compositeur de vingt ans ne se contentait pas de ses constructions satisfaisantes dans l'abstrait (séduisantes à la lecture, par exemple), et s'obligeait à les faire aboutir et tenir dans la sonorité, sans doute écrirait-il moins vite, mais son œuvre ne serait-elle pas plus convaincante ? Quant à Paul Hindemith, c'est de beaucoup la personnalité la plus mûre et la plus intéressante de la jeune musique allemande. S'il s'était agi de définir celle-ci d'après lui, je n'aurais même pas tenté de le faire, car, jeune, vivant, sensible, il récuse toute étiquette. Comme Krenek, il jouit d'une facilité prodigieuse (le *Quintette* exécuté à Salzbourg a été écrit directement, paraît-il, sur les parties séparées, sans partition) mais il y a en lui une générosité plus réelle, une nature plus tangible — un peu de cet abandon que Prokofieff a amené dans la musique russe. Dans cette polyphonie abstraite que cultive la musique allemande actuelle, il serre de plus près le concret, il se montre plus sensible, plus attaché à sa matière sonore (encore que dans le quintette, la partie de clarinette ne montre pas toujours un grand souci de l'instrument) ; dans cette tradition épurée reparaît par moments la vieille rêverie allemande, l'émoi du cœur, et sous les traits de l'ar-

tiste savant perce le vieux *Dorfmusikant*. Mais, de même que dans sa physionomie ouverte, robuste et sympathique, il y a quelque chose de las et de désabusé, son œuvre présente de curieuses inégalités, de soudaines faiblesses. Le quintette pour cordes et clarinette, après un beau mouvement lent, un mouvement vif d'une impétuosité et d'une violence très puissantes, finit d'une manière abrupte, comme un élan brisé.

II. — Le groupe autrichien était représenté par des compositions de Schœnberg et de deux de ses élèves, Alban Berg et Paul Pisk. Entre toutes ces personnalités naissantes, malgré tout, Schœnberg est encore le seul « maître ». Les *Quinze chants* avec piano des *Jardins suspendus*, c'est un peu une première épreuve de *Pierrot lunaire*, sauf que la voix y chante encore et que la musique, moins cristallisée, s'y avoue davantage. Aussi l'appétit de musique y trouve-t-il mieux son compte. Mais les faiblesses particulières de cet art s'y accusent d'autant plus. C'est d'abord qu'il fait un peu trop souvent la musique du mot ou de l'image passagère, ou que soucieux uniquement de l'« atmosphère », il manque par trop de substance. Et c'est plus encore sa profonde monotonie. Ces quinze chants consécutifs, dont quelques-uns, comme *Als wir, hinter dem beblühten Tore* sont parfaitement beaux, si toutefois le dernier est faible, manquent de réelle variété musicale, de réelle vie. Peut-être le poème y est-il pour quelque chose : je ne puis me défendre toutefois de cette impression déjà ressentie qu'il s'agit là de musique *sans tempo* (Qu'en eût dit Mozart, revenu à Salzbourg ?) Cette dernière impression, je l'ai eue plus nettement encore devant le quatuor d'Alban Berg, œuvre en deux mouvements et à laquelle on n'en saurait imaginer davantage, car ni l'un ni l'autre déjà ne sont à proprement parler des mouvements. C'est pourtant une œuvre fine, infiniment soignée, pleine de goût, qui dénotait chez le jeune auteur qu'était Berg lorsqu'il la composa un musicien averti et probe. Mais à part quelques passages d'un lyrisme délicat et tendre, vite évanouis dans des développements où se sent trop le vouloir, la personnalité de l'auteur reste floue, sous le couvert de Schœnberg qui le domine encore, et dans une substance musicale où passe un écho lointain de Strauss (de qui Schœnberg lui-même procède plus qu'on ne veut bien le dire). Quant aux *Chants spirituels* de Pisk, ils essaient d'introduire à l'orgue les procédés de style de Schœnberg. Et si l'essai est intéressant et aboutit, dans certaines péroraisons instrumentales, à quelques périodes d'une belle venue, l'œuvre est trop entachée de défauts juvéniles pour qu'on puisse y voir autre chose que de sympathiques velléités et de bonnes intentions.

III. — Mais voici un autre maître. Lumineusement dégagés par le jeu prodigieux du quatuor *Pro Arte*, les *Trois pièces* et le *Concertino pour quatuor à cordes* de Strawinsky ont éclaté comme une bombe au milieu de ces six concerts. Autre monde, autre musique, entendait-on dire. Oui, c'est un autre monde que celui-là qui ne veut tirer sa musique que de la matière, qui proprement ne fait que laisser se dégager la musique enclose dans les plus bruts éléments. Malgré qu'on en ait, cette musique n'impose-t-elle pas sa raison d'être en étant, et dans l'essor qu'on lui voit prendre ? Et n'est-elle pas le vrai tonique de notre art actuel ? Il m'a semblé à Salzbourg qu'on le sentait. Chose curieuse, sitôt que l'art ainsi orienté est moins absolu qu'il

ne l'est chez Strawinsky, sitôt qu'il s'adjoint des préoccupations étrangères, son action en est singulièrement diminuée. Ainsi dans les *Promenades* de Poulenc, pages précieuses et d'un haut goût mais où un souci de virtuosité et de surcharge technique distrait l'auditeur et a distrait peut-être aussi l'auteur. Ainsi encore dans les *Valses bourgeoises* de Lord Berners, dont le côté humoristique tend à faire équivoque : ce n'est pas pour leur humour, mais je dirais presque malgré leur humour ou plutôt parce que leur humour s'est fait musique, que j'aime tant ces pages dont les jeux mélodiques et harmoniques me paraissent parfaitement délectables. L'*Ouverture sur des thèmes hébraïques* de Prokofieff, elle aussi, a plus de musique que ne le pensent ceux qui s'arrêtent à son caractère rhapsodique et à sa forme académique, traitée pourtant de façon originale : en musique de chambre (quatuor à cordes, clarinette et piano). Pas si loin de Strawinsky qu'on pourrait le croire, malgré de profondes différences, je vois encore Zoltan Kodaly avec sa *Sonate* pour violoncelle seul, qui, remarquablement jouée par le jeune Paul Hermann, a été une des plus fortes impressions de ces concerts. C'est une curieuse idée de transposer au violoncelle la musique du cymbalum hongrois, mais l'événement l'a démontrée heureuse et elle est venue à point nommé enrichir la technique de l'instrument — et de quelle éblouissante façon ! Il n'a manqué à l'auteur qu'un pas de plus dans l'objectivité, précisément un peu plus d'indépendance de son modèle et des formes consacrées — ce qui lui aurait évité ses trop longs développements — pour porter à sa perfection une œuvre si probe d'autre part et qui révèle une nature si fortement racée.

IV. — Ce pas de plus dans l'élaboration de son œuvre, Béla Bartok, compagnon de Kodaly, l'accomplit dans sa *Deuxième sonate* pour violon et piano, non pas toutefois dans le sens d'un traitement objectif de ses éléments, mais dans celui de leur application à l'expression personnelle. Je touche ici à cette catégorie d'œuvres que j'ai cru pouvoir désigner comme plus directement affiliées à la tradition antérieure et à propos desquelles il faudrait peut-être évoquer la vieille distinction du contenant et du contenu, si ambiguë soit-elle. Les œuvres vues jusqu'ici posaient essentiellement une question de style et si ce n'est pas mettre l'accent sur le contenant, c'est du moins confondre le contenant et le contenu dans une seule et même question. Ces deux notions tendent à se distinguer au contraire à l'audition d'une œuvre comme celle de Bartok où l'on sent les éléments de style utilisés en vue d'un mouvement lyrique ou dynamique qui est le véritable objet de l'œuvre. Et c'est ce que souligne peut-être son caractère homophonique. Imprégné de folklore hongrois et d'esprit rhapsodique, Bartok s'efforce d'assimiler ses ressources aux formes de l'art classique. Condensant dans ses harmonies complexes les velléités d'expansion de son lyrisme, ordonnant en élans successifs, la fougue de ses mouvements rythmiques, sa musique garde un caractère âpre, et comme comprimé et laborieux, mais d'un accent profond, d'une saveur personnelle et attachante.

C'est encore une nature orientée, comme celle de Bartok, vers l'expression, que révèle la *Sonate pour alto et piano* d'Honegger, mais plus spontanée et dégagant plus organiquement sa forme. Répond-elle à la question de race en l'esquivant, ou en fondant un équilibre encore

insoupçonné entre des influences diverses ? Toujours est-il qu'à Salzbourg, au milieu de tant d'œuvres allemandes, elle parlait une langue bien française par ses qualités sensibles et sa mesure. Les qualités françaises de l'expression y étaient même plus accusées, en dépit de ce qu'il y a de germanique dans sa nature profonde, que dans telle œuvre où on les aurait plus volontiers cherchées, comme le *Quatrième quatuor à cordes* de Darius Milhaud, par exemple. Cette œuvre montre, d'ailleurs, outre son savoir-faire toujours étonnant, quelques-unes des meilleures qualités de son auteur, dans la simplicité et la fraîcheur de son début, et dans son mouvement lent fugué. Mais les développements du premier mouvement et le finale recourent à ces procédés de style dont l'exposé que Milhaud lui-même en fait révèle l'arbitraire.

V. — On a beaucoup reproché aux programmes de Salzbourg de faire la part trop belle à la musique française. Il me semble précisément que la musique française n'y a point apporté quelques-unes de ses plus précieuses prouesses, — ces œuvres, encore rares il est vrai, où s'affirme en musique un ton nouveau et plus particulièrement français. Peut-être était-il mieux ainsi, et préférable, dans ce premier contact international, d'affirmer la vitalité et la diversité du présent que des perspectives, séduisantes mais problématiques, vers l'avenir. Le fait est que l'apport français, par sa diversité et sa somme, a fait impression et je dois noter ici que l'auditoire de Salzbourg a semblé réserver à ses œuvres et à ses interprètes un accueil particulièrement chaleureux. Encadrées comme elles l'étaient, les œuvres françaises ont paru prendre un curieux air de famille : là où l'on ne distingue en temps ordinaire que des différences, on se prenait à surprendre une certaine communauté de nature. Et c'est sans doute que le mouvement musical moderne s'est accompli en France, — malgré les apparences, malgré l'air révolutionnaire qu'ont eu un moment les Six, malgré l'influence étrangère de Strawinsky et Schœnberg, — avec plus de continuité qu'ailleurs. Entre hier et aujourd'hui, c'est là que s'est fait le pont et les aînés des Français joués dans ces concerts montraient précisément cette espèce rare, d'artistes ayant contribué à l'avènement de la musique d'aujourd'hui et continuant à y participer. Témoin Maurice Ravel, — encore un maître — maître d'hier si l'on veut, mais qui donnait là un chef-d'œuvre d'aujourd'hui, sa *Sonate pour violon et violoncelle*, où il semble avoir voulu faire siennes les expériences les plus récentes de notre art. Témoin Florent Schmitt, dont la *Sonate libre en deux parties enchaînées* est un imposant résumé d'expériences éclectiques, qu'un maître-artisan assujettit bien à son dessein — « ad modum Clementis aquæ » — et où ne manque qu'un accent personnel plus persuasif. Témoin encore Charles Kœchlin, dont la *Sonatine* pour piano pourrait être attribuée à quelque tout jeune musicien tant elle répond aux velléités actuelles de la musique ; talent généreux, toujours à l'affût de formes nouvelles, trop inquiet peut-être et qui semble trouver difficilement sa forme. Et faisant le « pont » d'une époque à l'autre plus que quiconque, Roland-Manuel avec ses trois mélodies intitulées *Délie*, un peu trop alexandrines à mon goût, sauf la troisième où l'haleine plus soutenue présage un horizon nouveau. Quant à Roussel, son *Divertissement* pour instruments à vents et piano est bien représentatif de cette personnalité attachante

mais foncièrement indépendante, se contentant de faire de chaque œuvre une réussite exceptionnelle, comme une « cire perdue », sans souci, semble-t-il, de conditions générales de style.

VI. — Plus debussyste extérieurement qu'aucune œuvre française, la sonate pour flûte et harpe du Hollandais Sem Dresden ne contribue pas seulement à montrer le changement de pôle des influences musicales en Europe. Traitant ces instruments avec une vraie intelligence et sans complaisance pour leur pittoresque facile, elle apporte quelques notations harmoniques de la plus fine sensibilité, et n'a que le tort de se laisser absorber trop longtemps dans ses jeux. Si je cite encore un nouveau nom anglais, William Walton, dont le quatuor n'est d'ailleurs qu'une promesse, je pourrai clore ici une énumération qui ne concernerait plus que des œuvres insuffisamment représentatives du nom qu'elles portent, ou d'un intérêt moins général.

Il conviendrait de remercier tous les interprètes qui se sont dévoués à Salzburg, et je voudrais citer ici au moins les principaux : la Société moderne des instruments à vents, M^{me} Madeleine Caron, M. Gil Marchex, M^{lle} Vaurabourg, venus de Paris, M^{me} Winternitz-Dorda et le professeur Wührer, admirables interprètes de Schönberg, M. et M^{me} Kwast-Hodapp, interprètes de Busoni, M. Reuter et M. Gruenberg, interprètes de Berners, la violoniste Alma Moodire, et ces trois excellents quatuors, Havemann-Quartett de Berlin, Amar-Quartett de Francfort, le Quatuor *Pro Arte* de Bruxelles. Ce dernier a été à la tâche sans cesse, soit en groupe (*quatuors* de Strawinsky et Milhaud), soit individuellement (MM. Halleux et Maas dans la *Sonate* de Ravel, M. Onnou avec M. Gil Marchex, dans la *Sonate* de Schmitt, M. Prévost avec M^{me} Vaurabourg dans la *Sonate* d'Honegger) et ce n'est pas trop dire que le jeu parfait de ces artistes a été une des joies de ces concerts, qui en ont définitivement consacré le renom.

VII. — J'ai parlé des faiblesses qu'on pouvait reprocher aux programmes, à leur exécution et à leur organisation. Il serait vain de les détailler. Mais c'était la première réunion de la jeune société. Et quatre jours durant, les délégués des sections ont siégé pour prendre de meilleures mesures en vue de l'avenir. Quant aux critiques de tout genre qui ont été faites à la Société elle-même, elles proviennent la plupart d'une incompréhension de son but et de ses moyens. Il va sans dire que ses concerts ne peuvent prétendre « représenter » l'ensemble de la production contemporaine. Qu'il lui suffise d'essayer de dégager de celle-ci les œuvres qui contribuent au mouvement de notre musique et y marquent des accents nouveaux. Ces œuvres-là, en raison de leur nouveauté même, trouvent difficilement leur place dans la vie musicale courante. Chaque été depuis quelques années, le dernier des princes allemands, Prince de Fürstenberg, donne l'hospitalité dans son domaine de Donau-Eschingen aux jeunes compositeurs de son pays pour faire connaître leurs œuvres : on ne saurait croire combien ces concerts ont fait pour imposer la nouvelle école allemande à un public et à une presse qui, sans cela, longtemps encore, n'en auraient rien voulu savoir. Je souhaite fort aux jeunes Français de trouver un tel Mécène. Mais on ne connaîtra pas le mouvement musical en l'observant seulement dans les limites d'une vie nationale. La vie de notre art s'organise par-dessus les

frontières. Ce n'est donc pas précisément par idéal wilsonien que la Société pour la musique contemporaine est « internationale », ni dans l'espoir d'une communion impossible entre des natures opposées — encore que les hommes puissent se connaître et même y trouver quelque fruit — c'est uniquement parce qu'elle doit être aux écoutes de toutes parts. Les choix auxquels elle s'arrêtera dans ses recherches seront évidemment toujours discutables. Et ils ne peuvent avoir en définitive qu'une sanction valable : d'être désintéressés — désintéressés des questions personnelles ou matérielles, bien entendu, mais surtout de l'égoïsme ou de l'amour-propre national — « ennemi, comme dit Edw.-J. Dent, éternel et perfide de tout art véritable ». Si à ce caractère de ses choix ils ajoutent les meilleures garanties possibles quant à l'exécution des œuvres choisies, les concerts de la S. I. M. C. donneront à ceux que cela préoccupe l'occasion assez rare de refaire, chacun pour soi, à chaque étape de la vie musicale, son petit classement de valeurs.

E. ANSERMET.

Autriche

/// LA MUSIQUE A VIENNE.

Au cours de ces dernières années, les villes de province autrichiennes ont tenté de jouer, à côté de Vienne, un rôle dans la vie musicale ; mais les difficultés économiques ont rendu vains ces essais. Vienne reste plus que jamais le centre musical qui envoie des artistes et des orchestres en province où une culture organique de la musique est impossible.

Malgré les troubles économiques, l'Opéra et le théâtre de la Redoute sont toujours pleins. Le Ballet Français a remporté un triomphe en ce dernier théâtre, où l'élégance de la salle, ornée de merveilleux Gobelins, s'accorde parfaitement avec les danses de Rameau et de Couperin (celles-ci instrumentées — un peu trop pompeusement à mon sens — par Strauss). Le point culminant était *Ma Mère l'Oye* de Ravel dont la musique ensorcelante a conquis des bravos unanimes. Strauss et Roller comptaient beaucoup sur cette soirée de danses, et leur attente n'a pas été déçue. Jusqu'ici le ballet de l'Opéra avait été délaissé ; maintenant on lui accorde l'attention qu'il mérite, mais la tâche sera dure, car il est bien en retard, surtout en ce qui concerne la chorégraphie moderne ; et, pour faire revivre le vieux style, il lui faudra atteindre aussi la perfection, comme Tamara Karsavina dans le rôle de M^{me} Putiphar de la *Légende de Joseph*, récemment reprise à la Redoute.

A l'Opéra, point de nouveautés. Les événements marquants sont le retour de Jeritza, la création de Zerbinette par Marie Ivogün, la représentation de *Don Pasquale*. Mais, à part le *Schatzgräber* de Schreker, pas de musique nouvelle. Les concerts ne sont guère mieux partagés : beaucoup de belles auditions, mais de peu de révélations de musique contemporaine. La critique s'est élevée contre « la conjuration des poudres de Londres » et contre « l'atonalité » à l'occasion d'un concert organisé par le Comité autrichien de la Société Inter-