

Avant Ravel venait de la musique d'un ordre tout à fait différent. En auditeurs éclectiques, les amis de notre grand musicien contemporain firent fête au compositeur d'autrefois et à ceux qui trouvèrent leur inspiration sous d'autres cieux : la suite de *Ballet* de Grétry, si fine d'écriture, si gracieuse d'inspiration, si nette de dessin, fit les délices de la salle, et les *Méodies japonaises* (deux chansons : Momizouri, Kusakari-Uta et la Danse Enchantée de Hashminito, toutes orchestrées très pittoresquement par M. Piéro Coppola qui les dirigeait) furent longuement applaudies. Elles le méritaient d'autant plus qu'elles avaient pour interprète M<sup>lle</sup> Ayako Ogino, dont la voix très douce sait admirablement nuancer, sans fadeur, les airs de son pays et qui possède un timbre d'une ravissante qualité.

Mais le gros intérêt du concert était d'entendre les œuvres de M. Maurice Ravel, de les entendre dirigées par lui, animées par lui, et tirant de chacun de ses gestes une signification nouvelle. Le *Concerto* (dont c'était la seconde audition) était nouveau pour moi. Sa clarté, son dynamisme, son charme si vivant, bien qu'il s'inspire de la musique de Bach et aussi de Haydn, agissent profondément sur la salle. Il fut longuement acclamé et la dernière partie en fut bissée. Nous féliciterons M<sup>me</sup> Marguerite Long d'avoir interprété la partie de piano de ce *Concerto* avec une maîtrise sûre et simple, une sobre élégance, une émotion discrète, un style impeccable qui conviennent exactement à l'œuvre du maître.

Oserai-je maintenant faire une critique à M. Maurice Ravel, non point compositeur, mais chef d'orchestre ?... Un auteur n'est pas nécessairement son meilleur interprète. Les poètes souvent ne savent pas mettre leurs vers en valeur. M. Maurice Ravel me semble beaucoup trop froid pour diriger son *Boléro*. Il s'est peut-être donné la fièvre pour l'écrire, mais il n'en tire pas lui-même le maximum d'étincelles. Aurait-il fait une œuvre plus belle qu'il ne le croit lui-même ? C'est après tout possible.

Avant le *Boléro* (mais après le *Concerto*), nous avons entendu la *Danse symphonique n° 4* de Grieg, œuvre rarement jouée et qui ne manque pas de pittoresque. M. Piéro Coppola, en la dirigeant, avait remporté un gros succès personnel.

Marcel BELVIANES.

### Orchestre Symphonique de Paris

*Jeudi 21 janvier.* — Ce concert, que M. Bret dirigea avec autorité et un sens musical averti, réunissait les chœurs de la Société J.-S. Bach et les instrumentistes de l'Orchestre Symphonique de Paris. De cette union se dégagait l'impression d'une exécution louable en soi, mais à laquelle semble préférable l'interprétation des mêmes œuvres dans le cadre plus adéquat de l'Eglise de l'Etoile, où la Société Bach donne ordinairement ses auditions. En effet, pour remplir de matière sonore le vaste espace de la Salle Pleyel, le nombre habituel des exécutants de la Société Bach se trouvait augmenté : une masse chorale imposante était accompagnée par un orchestre assez puissant, équilibré sur des assises qui ne comprenaient pas moins de six violoncelles et six contrebasses. De ce fait, la musique de Bach, dans ses lignes contrapuntiques, apparut alourdie et comme légèrement altérée dans sa physionomie. D'autre part, à cause de la disposition assignée aux artistes, orchestre au premier plan et chœurs à l'arrière, dans plusieurs passages l'ensemble vocal se trouva couvert par les instruments : en certains instants, même, une seule trompette, entendue de la place que j'occupais, parut dominer nettement à la fois le reste de l'orchestre et les chœurs. Ceci, d'ailleurs, ne se produisit que dans les tutti, car, pour accompagner chaque solo, M. Bret eut l'habileté de n'utiliser que le nombre strictement indispensable d'instruments.

Au programme, la *Cantate n° 140* « Wachet auf », le *Concerto en ut* pour trois pianos et orchestre à cordes qu'exécutèrent très musicalement M<sup>me</sup> Schavelson-Labin, M<sup>lles</sup> Hélène Pignari et Lucette Descaves, puis, pour finir,

le célèbre *Magnificat*. Les solistes s'affirmèrent tous excellents : ce furent, pour la partie vocale, M<sup>me</sup> Malnory-Marseillac, M<sup>lles</sup> Cernay, Blot ; MM. Léon Laggé, Lucien Verroust ; pour la partie instrumentale, MM. Bellanger, violoniste ; Cortet et Marseau, flûtistes ; Gromer, hautboïste ; Pointdefer, trompettiste ; enfin, à l'orgue, M. Alexandre Cellier. A chacun de ces interprètes, ainsi qu'à l'ensemble et au chef d'orchestre, s'adressèrent les applaudissements les plus légitimes.

M. ΠΙΤΟΥ.

*Dimanche 24 janvier.* — *Festival Strawinsky.* — *Petrouchka, Capriccio* pour piano, le *Sacre du Printemps*, sous la direction de l'auteur.

Nous voici en face du cas le plus remarquable de la musique contemporaine, M. Igor Strawinsky. Voulant en parler en toute simplicité et plus soucieux d'approfondir sa pensée que de dégager notre opinion, nous rendons d'abord hommage à un homme assurément génial, sans trop savoir si son génie est celui d'un esthète, d'un mystique ou d'un compositeur.

L'extrême intelligence de M. Strawinsky, la maîtrise de son art, sa volonté de renouvellement forcent l'admiration mais éveillent le doute. On est très inquiet de la sincérité d'un artiste lorsqu'on lui reconnaît autant de visages que d'œuvres. Or les œuvres de M. Strawinsky sont nombreuses et quelques-unes, même, possèdent plusieurs visages. En chacune d'elles, non seulement la forme, mais l'esprit varie, et la musique, et le métier, et jusqu'au fond même de l'auteur. Le seul lien qui les unisse, c'est qu'il n'est que M. Strawinsky pour accomplir ce tour de force.

Il arrive toutefois que quelque inégalité se peut glisser dans une production si active. Le *Capriccio* pour piano et orchestre, par exemple, quoique contemporain de la *Symphonie de Psaumes*, n'est pas une des meilleures pages de son auteur. Il y a beaucoup d'ingratitude dans cette manière de traiter le clavier, et nous connaissons les embûches d'une forme qui ne trouve plus d'avenir que dans un langage ou bizarre ou puéril. M. Jacques Février, qui l'exécutait à ce festival, a montré de l'autorité, de l'intelligence et en a dégagé le fond musical essentiel.

Mais les inégalités sont rares chez M. Strawinsky. Plus souvent deux œuvres composées à la même époque et également portées au parfait achèvement montrent entre elles tant de différences qu'accorder son admiration à l'une revient presque à la disputer à l'autre. Tels nous paraissent être le cas de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps*, les deux pôles du concert. Il semble que ce soient là les deux chefs-d'œuvre de M. Strawinsky, trop connus pour que nous en tentions ici l'analyse et trop vivement goûtés pour que notre critique se pare d'autres armes que de celles de la modération.

Lorsqu'on considère *Petrouchka* et le *Sacre*, le premier point qui frappe est l'antinomie de leur esprit initial. Entre les deux, un schisme ; et un schisme tellement accentué qu'il ne sépare pas seulement Strawinsky d'avec soi, mais la musique de Strawinsky du reste de la musique.

L'on pourrait voir en *Petrouchka* l'aboutissant d'un art tout subtil et cérébral mais où sont respectées encore les règles du jeu musical : clarté de la forme, intelligence objective du sujet poétique, et, tout de même, une recherche harmonieuse des combinaisons sonores. Quant au *Sacre*, c'est quelque chose comme l'Antéchrist de la musique. Là, plus de jeu, plus de règles, mais un monde à part dans l'univers artistique, et dont la solitude intégrale trompe peut-être sur ses dimensions et sa richesse propres. De ce qu'il n'a plus aucun des caractères musicaux spécifiques, il s'ensuit que le *Sacre* apparaît comme un acte isolé de l'intelligence, une génération spontanée, et, dans son sens le plus étendu, ce que Valéry appelle un monstre. Or, seuls peuvent croire aux monstres les enfants et les peuples à l'état d'enfance.

Cette idée d'enfance d'un peuple nous conduit doucement vers un des points esthétiques que soulève cette œuvre.

Il est évident qu'un esprit latin n'est pas obligé de saisir le rapport entre le caractère de pur panthéisme de cette musique et les titres littéraires proposés à sa compréhension. L'Adoration de la Terre, les Augures printaniers, les Jeux des cités rivales, les Cercles mystérieux des adolescentes et la Glorification de l'Elue s'enveloppent déjà par eux-mêmes de voiles suffisants. Ils semblent accompagner la musique plus qu'ils ne l'éclairent. Ce n'est pas que nous ne saisissons quelque chose, mais nous sommes à peu près certains de le mal saisir. L'action chorégraphique elle-même — dont l'absence se fait regretter au concert — nous séduit plus par les jeux des figures que par sa signification profonde. Ce n'est pas non plus que nous soyons superficiels, mais notre génie demande d'abord à l'art d'être pur, c'est-à-dire complet en soi et délivré de toute interprétation étrangère. Il n'en est pas de même pour les Russes. Il faut croire qu'il y a là une question de race qui joue puissamment. La voix d'un Russe doit pouvoir chanter la préhistoire russe et les mystères d'une société pré-primitive. Mais, avouons-le, notre race reste plus sensible à la poésie qu'au mystère des choses. Et les deux idées peuvent ne pas être confondues.

Encore une autre raison à notre refus : la brutalité de cette esthétique. La technique à son point extrême intervient plus pour frapper notre imagination que pour aider à la compréhension générale. Une composition d'orchestre pour cinq, huit cors et je ne sais combien de trompettes, une batterie à faire s'entr'ouvrir la planète, un extraordinaire déchirement harmonique, une persistance affolante du rythme (non plus alternance des valeurs fortes et faibles, mais succession ininterrompue — encore qu'à la cadence imprévisible — de valeurs fortes), tels sont les moyens admirables d'invention et d'audace employés pour nous persuader — ou nous anéantir. Il n'est pas un événement du renouveau russe, une débâcle, une avalanche, le dégel du plus puissant fleuve à quoi ne le cède en rien le Sacre du Printemps. Cela nous effraie, mais ne nous touche pas forcément. Et en art, quand on n'est pas touché, la force de résistance croît avec la violence de l'attaque.

Mais aussi, nous ne prétendons pas saisir toute la beauté de ce à quoi nous nous sommes refusés. Peut-être le Sacre du Printemps nous échappe-t-il parce que nous lui échappons. — une musique démesurée demande des auditeurs sur mesure. — Quoi qu'il en soit, loin d'être conquis, nous ne pouvons que l'admirer objectivement — et d'un peu loin. Un art si particulier, qui tend à supprimer toute conscience nette chez l'auditeur, supprime du même coup cette part créatrice et vraiment noble de la critique, indépendante du goût personnel, qui est à la fois l'intelligence et le respect de la chose entendue. Tony AUBIN.

### Concerts-Poulet

Dimanche 24 janvier. — Tout d'abord, la Huitième Symphonie de Beethoven ; et non pas en une de ces exécutions approximatives et timides auxquelles trop de concerts nous ont accoutumés. On devine que de nombreuses répétitions ont eu lieu, et que l'œuvre a été étudiée avec une minutie ardente, respectueuse des plus vastes élans et des plus subtiles allusions. La voici dès lors fortement scandée, avec tous ses contrastes et toutes ses audaces, tout son déploiement et tout son mystère.

Première image de Beethoven ; et une image complémentaire est donnée aussitôt après par le Concerto pour violon. Le soliste est M. Gabriel Bouillon. Traduit-il intégralement la rayonnante sérénité de l'Allegro initial ? Il insiste plutôt, me semble-t-il, sur l'aspect douloureux et âpre, mais avec une constante puissance et une sonorité à la fois frémissante et pure.

Ensuite le Pelléas et Mélisande de Fauré ; et jamais, je crois, je n'en avais entendu une interprétation aussi exhaustive, notamment lors des deux parties qui sont le plus riches de sens : le Prélude et la Mort de Mélisande.

Avant l'audition des Prières, que chanta avec un style

très noble et une conviction jamais feinte M<sup>me</sup> Violette Andreassi, Gaston Poulet salua par quelques paroles d'hommage la mémoire d'André Caplet. Et à l'Oraison, à la Salutation et au Symbole l'orchestre et la cantatrice donnèrent leur plus juste accent.

Enfin, l'Apprenti Sorcier de Paul Dukas ; et ici encore les contrastes sont fortement marqués, les silences nettement accusés, les rencontres, puis les disjonctions de timbres et de rythmes mises en pleine valeur.

Sous l'impulsion d'un chef qui en un effort réalisé trouve sans cesse un prélude vers de nouveaux départs et de nouvelles tentatives, voici, à chaque nouveau concert, un orchestre de plus en plus individualisé et de plus en plus dominateur. Claude ALTOMONT.

### CONCERTS DIVERS

Société Nationale de Musique (23 janvier). — Certes, ce fut un concert inégal. Parfois languissant, piétinant. Parfois aussi trop proche du futile. Ou trop peu affranchi de formules fatiguées. Mais qu'importe tout cela, puisque tout d'un coup nous fûmes mis en présence d'une œuvre véritable, docile aux plus nobles cadences de la nature et de la pensée ?

Cette œuvre, c'est celle de M. Georges Hugon, Prélude pour quatre Eglogues de Virgile. Quatre églogues et quatre instruments : flûte, clarinette, cor et harpe. Et si le choix de ce nombre « quatre » ne me paraît pas accidentel, c'est que je remarque que les églogues musicalement commentées ne se succédaient pas selon leur ordre traditionnel, mais, première, cinquième et huitième, se parachevaient en la quatrième, celle qui, dédiée à Pollion, annonce le retour des « règnes de Saturne » et, par la naissance de l'enfant qui « recevra la vie des Dieux », l'intégrale renaissance du « grand ordre des siècles ».

Je lis sur le programme que M. Georges Hugon a écrit ces pages pour une exécution scénique des quatre églogues, telles que les traduisit M. Xavier de Magallon. Je n'ai pas assisté à cette exécution scénique et ignore où elle eut lieu. De même que je ne connais encore la traduction de M. de Magallon. Mais, écoutant loin de tout théâtre et de tout souvenir visuel ces lignes instrumentales, qui tantôt viennent si subtilement à la rencontre l'une de l'autre, tantôt si puissamment laissent s'interposer entre elles de soudaines distances presque magiques, j'admiraient avec quelle pureté de style M. Hugon est demeuré fidèle à l'art virgilien, — à ses éclats et à ses ombres. Aux grands vers tour à tour flexueux et dominateurs, — avec, à leur sommet, çà et là, cette lueur crépusculaire que lui-même en une langue d'un si émouvant clair-obscur Hugo a évoquée :

« De Virgile parfois, dieu tout près d'être un ange,  
Le vers porte à sa cime une lueur étrange. »

Parmi les autres œuvres qui de même étaient données en « première audition », j'isolerais la mélodie que M. Daniel Lesur a composée sur un poème de Paul Fort : la Mort des voiles. Loin de tout effet vulgaire, et au contraire avec une force sobre, cette mélodie arrive à saisir quelque chose de l'espace marin. De sa constance et de sa versatilité perpétuelles, et de ce grand silence qui semble tout d'un coup l'envahir puis être envahi lui-même par un appel démesuré. Un remarquable chanteur, M. G. Cathelat, fut pour ces pages, et pour celles qui les précédèrent : Harmonies intimes, un très persuasif interprète.

Pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, M<sup>lle</sup> Yvonne Desportes a construit, d'après une admirable hymne grégorienne, un Prélude, des Variations et un Final, où une science très sûre s'allie à un constant respect du texte original.

Combien j'ai déploré, en cette séance, de ne point retrouver dans l'Ad usum delphini de M. Georges Migot les qualités que j'ai souvent louées dans d'autres pages qu'il com-