24e Année — 15 Mars 1922 — N° 6.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

TROIS MUSICIENS MODERNES..... VINCENT D'INDY

LA "PREMIÈRE" de *LOUISE* au Metropolitan-Opera de NEW YORK..... ALBERT WOLF

LES THEATRES :

Académie Nationale : Boris Godounow..... CH. TENROC

NOTRE COUVERTURE :

Rose Féart..... GEORGES JOANNY

LES CONCERTS :

Concerts Colonne..... LOUIS-CHARLES BATTAILLE, PAUL LADMIRAULT

Concerts Lamoureux..... FLORENT SCHMITT

Concerts Pasdeloup..... JACQUES PILLOIS

Société Nationale ; S. M. I. ; Société Philharmonique ; Gala César Franck ; La Chapelle Sixtine ; Les Nouveaux Concerts ; Association des Concerts Artistiques ; Salon des Musiciens ; La Musique et les Animaux ; Quatuor Capet ; Quatuor Le Feuve et Joachim Nin ; M. Rosenthal ; Mlles Laugée, Speiser et Quatuor Merckel ; Quatuor Capelle ; Mlle Cécile Winsback, MM. P. Mas et A. Lermyte ; MM. Yves Nat et Robert Krettly ; MM. Gil Marchex et André Asselin ; M. Georges Enesco ; Mme Eudes et M. Mendez ; MM. Paul Loyonnet et André Lévy ; M. Edmond Risler ; M. E.-R. Blanchet ; M. Marcel Dupré ; Mlle Lydie Demirgian ; M. Raymond Burt ; M. Jean Courbin ; Mme Marthe Lebreton. — A. FEBVRE-LONGERAY, BARCY, CH. DYKE, EDMOND DELAGE, ETIENNE ROYER, GILBERT BEAUME, HENRI COLLET, JACQUES PILLOIS, MAURICE ANDRÉE, MAURICE IMBERT, MAURICE AMOUR, PAUL LADMIRAULT, PIERRE LEROI, RAYMOND DE RIGNÉ

SONATIÈRES ET LES ALENTOURS..... DJINN

NOTES SANS MESURE..... LOUIS VUILLEMIN

L'EDITION FRANÇAISE..... CH. TENROC

DÉPARTEMENTS :

Avignon ; Cannes ; Limoges ; Marseille ; Monte-Carlo ; Montpellier ; Nîmes ; Strasbourg.

ÉTRANGER :

Berlin ; Bruxelles ; Rome.

MUSIQUES NOUVELLES..... A. LIR

MUSIQUE DE PIANO..... ETIENNE REY-ANDRIU

LE CONCERTAL MUSTEL..... A. FEBVRE-LONGERAY

ÉCHOS.

CONCERTS ANNONCÉS.

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :

Rose Féart ; Jules Boucherit ; Gustave Charpentier ; Géraldine Farrar ; Moussorgski ; Koussewitzky ; Paul Bazelaire ; André Asselin ; Jean Courbin ; Le Quatuor Capelle ; Maurice Rosenthal et Georges Enesco (dessins par Manuel Quiroga) ; *Cécile Winsback ; Jean Ledrut.*

Trois Musiciens Modernes

IMPRESSIONS D'AMÉRIQUE

par VINCENT D'INDY

Je n'aime pas beaucoup attirer l'attention sur mes faits et gestes personnels, mais il me semble que je pourrais intéresser les lecteurs du *Courrier Musical* en leur parlant de trois œuvres musicales, complètement inconnues chez nous et dont j'ai eu la bonne fortune d'entendre les premières auditions au pays de Franklin et de l'ex-président Wilson.

Inutile de dire que, bien que deux de ces ouvrages soient dus à des auteurs allemands (on en joue, hélas ! beaucoup plus que de français, là-bas) et le troisième à un compositeur russe, peut-être bolchevick, quoique je n'ai aucune donnée sur les opinions de celui-ci, j'en parlerai avec la plus sincère impartialité, estimant que la provenance d'une œuvre ne doit, en art, influencer aucun jugement et que la sauvage agression allemande de 1914, pas plus que la trahison russe de Brest-Litowsk ne peuvent atténuer la beauté ou accentuer la laideur de telle ou telle manifestation artistique.

⁂

Les *Cinq pièces pour orchestre*, de Schœnberg, que j'entendis pour la première fois à Philadelphie, constituent un ensemble assez peu musical, sans cohésion, et, à coup sûr, dépourvu de toutes les qualités que les grands musiciens ont, de tout temps, considérées comme indispensables à l'art du compositeur.

Ces très courtes pièces, dont sont exclus tout sentiment tonal, tout aspect thématique, et conséquemment toute velléité de développement, semblent avoir honte, elles-mêmes, de leur inutilité, qu'elles tentent de se faire pardonner par des excès de violence sans raison, des colères enfantines, et aussi par leur peu de durée, ce qui est encore la meilleure de leurs excuses.

Il paraît que, dans un ouvrage d'esthétique dont je n'ai pas connaissance, Schœnberg soutient que le rôle de compositeur consiste seulement à noter, à l'aide de sonorités, les diverses pensées qui traversent sa cervelle, sans se préoccuper aucunement de savoir si ces pensées sont dignes d'être exprimées et surtout aptes à édifier une œuvre d'art. Ce raisonnement, qui ouvre la porte au plus déplorable « amateurisme » n'est guère propre qu'à favoriser les ignorants et les paresseux.

Heureusement, les pensées qui traversent la cervelle de Schœnberg sont d'une brièveté qui ne force point l'imagination de l'auditeur à un astreignant travail. Chacune des cinq pièces porte bien un titre spécial, parfois assez énigmatique, mais l'auteur prend soin de spécifier, dans une préface, que ces titres n'ayant aucun rapport avec la signification de la musique, l'auditeur est prié de ne tenter aucune recherche dans ce sens...

Et alors, comme, à part, peut-être, une ou deux assez plaisantes situations harmoniques, rien ne vient éveiller l'émotion — car on s'habitue aux bruits outranciers d'un orchestre comme aux cornements des autos et aux sifflements des locomotives — on écoute ces œuvrettes sans joie et l'on sort du concert en pensant : « A quoi bon « tout cela ?... Musique inutile... et un peu *bébête !* »

⁂

Des deux autres œuvres — dramatiques, celles-là — dont j'ai encore à vous entretenir, l'une est le fait d'un jeune compositeur, dit-on, du nom de Korngold.

A l'âge de sept ans, le petit Korngold avait déjà, paraît-il, écrit un quatuor à cordes... L'exception Mozart confirmant la règle, il y a lieu de se méfier de telles précocités, elles ne présagent généralement rien de bon pour l'âge mûr.

Quoi qu'il en soit, Korngold est actuellement dans sa vingt-huitième année, dans l'âge où la personnalité artistique — si on en a, — doit se révéler, où l'enthousiasme, encore juvénile mais déjà instruit par l'expérience, doit inciter à la recherche des formes neuves qui constituent les œuvres fortes et durables.

On m'avait représenté ce jeune homme comme l'un des compositeurs les plus géniaux de la moderne école allemande, d'aucuns le disaient élève de Richard Strauss, d'autres, de Mahler.

Je m'attendais donc, en gagnant mon fauteuil du *Metropolitan-opera house*, le soir de la première représentation de la *Ville morte*

(*Die todte Stadt*, car tout se chantait en allemand) à entendre du « ton sur ton », à subir sans broncher les pires situations « polytonales », et je formais, à part moi, le vœu sincère de tâcher de comprendre enfin ce que peut-être cet arcane que certains snobs nomment sans hésiter le « contrepoint harmonique. »

Hélas ! toutes mes bonnes résolutions furent en pure perte... point de ton sur ton, pas un atome de polytonie... pas même la plus légère tentative de contrepoint, harmonique ou non !

Un indicible malaise m'envahissait... mais non point le malaise engendré par les bruits familiers et les outrances, déjà un peu frelatés, de quelques-uns de nos musiciens dits : ultra modernes.

Où étais-je donc ? A quel banquet inattendu avais-je été convié, moi, infortuné convive ?

Dès le premier quart du premier acte, j'étais fixé.

Je me trouvais en plein opéra italien actuel !

Ce jeune Hongrois, élevé dans le sein de Richard Strauss, selon les uns, au biberon Malher, suivant d'autres, produisait du sous-Puccini, expectorait du Leoncavallo des mauvais jours !

Oh ! oui, tout y était, il n'avait rien oublié, ni les coups de... gosier du ténor, avec le point d'orgue sur les notes élevées, ni l'ascension de la voix féminine vers les cimes, avec doublure du *fortissimo* de tout l'orchestre, ni les chœurs de la rue qui veulent être drôles — style des diverses *Bohèmes*, ni la scène de lamentation d'un Cavaradossi de troisième catégorie... il n'avait vraiment rien oublié...

Et si l'on cherchait à se dédommager d'une telle déception en écoutant l'orchestre, on pouvait constater, parfois avec un certain plaisir, la présence de déjà anciennes connaissances.

Un léger coulis wagnérien s'y saupoudre d'une pincée de Ravel, on rencontre, par-ci par-là, un léger goût de Gustave Charpentier, et l'on ne s'étonne point de voir de solides entrecôtes, *alla* Strawinsky, s'engluer dans un copieux assaisonnement Massenetique. — Et, par-dessus tout cela, un odieux concerto pour célesta qui dure du commencement à la fin de la pièce... je n'exagère pas.

Le poème que prétend commenter cette triste musique provient de *Bruges la morte*, où Rodenbach sut si admirablement dégager, à côté d'une mince intrigue, la poésie intense qui émane de la vieille cité flamande tombée en léthargie. L'adaptation musicale de ce beau poème n'a su que rendre vulgaire et déplaisante l'intrigue indiquée par Rodenbach, sans pouvoir tirer un parti d'aucune sorte de la poésie qui se dégage du livre.

En sorte que l'œuvre apparaît brutale, sans rêve et sans attrait, aussi bien dans sa présentation scénique que dans son interprétation sonore.

Et l'on sort du théâtre déçu, écœuré, en pensant : « Quel poème « malsain, et surtout, quelle mauvaise musique ! »

∴

Tout autre est l'effet produit par l'*Amour des trois oranges*, paroles (en français) et musique de Prokoffieff, dont j'ai entendu la première représentation à l'Opéra de Chicago.

Ce compositeur n'est plus, à proprement parler, un *jeune*, mais il semble posséder encore beaucoup des illusions de la jeunesse, et, ma foi, cela ne lui messied point.

Assez bien instruit de son métier, il m'apparaît, dans l'œuvre susnommée — la seule que je connaisse de lui — comme doué d'une sensibilité d'enfant, à laquelle il donne libre — parfois trop libre — cours.

A certains moments, on est tenté de le comparer à quelque Giottesque égaré au vingtième siècle, mais, à d'autres, il revêt l'aspect d'un Matisse très « roublard », édifiant, de propos délibéré, insanités sur maladresses : en sorte qu'il devient très difficile de déterminer si l'on a affaire à un naïf ou bien à un habile jouant la naïveté... ce que certains détails porteraient malheureusement à laisser croire.

A l'époque actuelle où, selon la très juste remarque de Paul Dukas, les compositeurs semblent faire de la musique « contre quelqu'un », on ne sera pas étonné de voir les snobs et leurs vassaux, les musiciens à la mode, lâcher Strawinsky pour lui opposer Prokoffieff, le nouvel astre qui se lève à l'Orient. Peu soucieux de prendre parti dans la querelle, je me garderai avec soin de classer le musicien des *Oranges* dans une case déterminée, me contentant de rapporter, aussi exactement que possible, l'impression ressentie à la première audition de sa nouvelle œuvre.

Le sujet est — dit le programme — tiré d'un conte de C. Gozzi.

Je n'ai pas connaissance de l'original, mais je doute que la petite histoire enfantine qu'on nous a présentée à Chicago et qui sue le russe par tous les pores, puisse être la fidèle transposition d'un poème italien...

Une succincte analyse de la pièce (ou plutôt *des* pièces, car il y en a deux bien distinctes sous le même titre) démontrera plus clairement cette assertion.

Au premier acte, une populace affairée déplore la triste aventure du roi de la contrée dont le fils unique, atteint de neurasthénie aiguë, se meurt de consomption.

La Faculté affirme que seul, un accès de fou-rire pourrait sauver le prince.

Comment provoquer cet accès libérateur ? — Plusieurs moyens sont proposés, et, sur l'injonction du premier ministre, la foule prend place aux fenêtres des maisons qui encadrent la scène, afin d'assister au spectacle. C'est une sorte de « chœur antique » grouillant, grotesque et tapageur.

Le second acte est consacré à nous montrer l'inefficacité des moyens employés pour provoquer le rire chez l'héritier de la couronne. Tours de force comiques, ballets désopilants, rien ne réussit à faire sortir le jeune prince de son sempiternel dégoût de la vie.

Entre une vieille femme, mi-bohémienne, mi-sorcière, qui, poussée par un garde, fait, sous le nez du prince, une culbute involontaire.

Et soudain, le malade commence à rire, d'abord en rythme binaire, puis en triolets, puis en doubles-croches, et toute la cour d'éclater en un rire de plus en plus accentué qui se communique irrésistiblement aux spectateurs ; et la salle entière... qui n'est cependant pas « de mèche »... se tord en rires fous !

C'est vraiment drôle ; mais est-ce bien de l'art ? Et quel peut être le rôle de la musique dans cet effet, curieux évidemment, mais auquel elle reste absolument étrangère ?

La pièce semble finie, puisque le but proposé au premier acte : la guérison par le rire, est atteint.

N'en croyez rien, elle recommence.

La sorcière, furieuse d'avoir servi de jouet à tout le monde, condamne le pauvre prince à aimer sans trêve trois oranges qu'il trouvera dans le désert... Et voilà que, revêtant comiquement son harnais de guerre, le jeune homme part avec docilité pour la contrée désignée, au grand désespoir du roi qui voit son héritier tomber de Charybde en Scylla.

Troisième acte. — Un désert, hérissé de rochers bleus et rouges.

Rencontre d'une « cuisinière cruelle » (textuel), sorte d'ogresse, tenant auberge dans ce Sahara, à seule fin de tuer et de manger les malheureux voyageurs qui s'y aventurent.

La terrible cuisinière n'est autre que la légitime propriétaire des trois oranges, et le premier ministre, qui a accompagné son jeune maître dans son expédition, parvient à enivrer celle-ci au moyen d'un ruban ultra-violet... (rien des palmes académiques !) tandis que le prince lui-même extrait du cellier les oranges colossales et les roule vers le désert.

Bientôt rejoint par le ministre, qui en a assez de la cuisinière, il s'endort de fatigue auprès des fruits de son larcin.

Mais le ministre veille, lui... Il s'aperçoit même qu'il a bien soif, ce désert étant tout à fait dépourvu de cafés, de bistros, voire de la plus petite source. Ayant tranché l'une des oranges afin d'en humer le jus, quelle n'est pas sa stupéfaction de voir sortir de la jaune sphère, une superbe princesse... qui meurt aussitôt de soif sous ses yeux... Deuxième essai sur la deuxième orange, deuxième princesse assoiffée, deuxième trépas subit !

Saisi d'horreur, l'infortuné ministre se sauve au moment même où le prince s'éveillant et éprouvant le besoin urgent de boire quelque chose, ouvre, à l'aide de son épée, la troisième orange. Une troisième princesse, naturellement la plus belle de toutes, tombe dans les bras du jeune homme subitement énamouré, en criant qu'elle va mourir de soif !

Le sort de cette belle personne serait évidemment identique à celui des deux autres, si, par bonheur, un spectateur (!) ému de pitié, ne s'avisait de monter sur la scène en apportant un seau colossal rempli d'eau fraîche.

Comment ce spectateur a-t-il eu l'idée bizarre d'aller au théâtre muni d'un pareil ingrédient, et comment l'a-t-on laissé passer au contrôle ? Mystères qui ne nous sont point expliqués et que nous ne chercherons pas à approfondir.

Le prince ingurgite à la princesse le contenu du seau, et aussitôt

celle-ci revient à la vie, tandis que le jeune homme enivré, non d'eau claire mais de grand amour, lui prodigue les plus tendres caresses.

Hélas ! les pauvres amoureux ont compté sans la méchante sorcière qui, apparaissant subitement, se hâte de métamorphoser la belle princesse en souris... et le roi ainsi que toute la famille qui venaient, aux sons d'une marche grotesque, chercher les fiancés dans ce désert, en sont pour leurs frais de déplacement et ne ramènent qu'un amoureux au lieu de deux.

Quatrième et dernier acte. — Au palais royal. Trois trônes avaient été préparés pour le roi, le prince et sa fiancée, mais le pauvre héritier qui est retombé dans sa neurasthénie et a pris les trônes en dégoût, ordonne de cacher ceux-ci sous de vastes rideaux.

Le roi, les ministres, le peuple tout entier supplient le prince de consentir tout de même à escalader l'estrade royale.

On ouvre les rideaux... Horreur ! Sur l'un des trois fauteuils est installée une gigantesque souris grise. Le roi, qui déteste ces bêtes-là, prescrit à ses estafiers de tuer l'animal à coups de fusil... Feu de peloton ; émoi chez toutes les personnes nerveuses de la cour et de l'assistance...

A la place de la vilaine souris, une jeune femme d'une merveilleuse beauté occupe le trône, c'est l'ex-prisonnière de la troisième orange qui convie le prince à venir s'asseoir à côté d'elle.

A quand la noce ? — Le rideau tombe avant que l'avis nous en soit donné de façon certaine.

« Tout cela est fort bien », me direz-vous, « mais la musique ? »

Ah ! voilà !... La musique, si tant est qu'il y en ait quelque peu dans cette œuvre, on l'écoute fort mal, l'attention étant surtout absorbée par cette suite de tableaux bizarres qu'on dirait extraits de quelque livre d'images pour enfants.

Se préoccupe-t-on des sonorités des orchestres de cirque, alors que Footitt et Mossieu Auguste conversent ensemble, ou que l'écuyère-étoile se tient d'un seul pied sur la croupe de son cheval, ou même alors que ledit orchestre se tait tout à coup au moment le plus palpitant d'un travail de trapéziste ?

C'est en effet un vrai spectacle de cirque, cet *Amour des trois oranges*, et, en le prenant ainsi, on ne risque pas de s'ennuyer un seul instant.

Pièce où tous les rôles, féminins ou masculins, semblent avoir été pensés pour des clowns, et musique fort habilement adaptée à ce genre de représentation dont elle ne gêne en rien l'allure clownesque.

Orchestre traité suivant la formule de tous les procédés à la mode ces dernières années, avec, peut-être, un peu plus de xylophone qu'il n'était nécessaire.

Et cependant, il me semble que si Prokoffieff voulait bien ne pas trop songer à « tomber » Strawinsky, il pourrait sortir de son cœur un peu d'émotion... qui gagnerait très vite l'âme des auditeurs. Cet effet serait, à mon avis, infiniment préférable à celui qui consiste à chatouiller la curiosité du spectateur en lui procurant un étonnement souvent délétère en raison des moyens employés.

Il y a, dans la courte scène d'amour entre le prince et la princesse-orange, des moments tout à fait délicieux de musique, de *vraie* musique, moments qui rachètent bien des attentes déçues.

Et maintenant, faudra-t-il crier au chef-d'œuvre, — ce que ne manqueront pas de faire nos bons snobs lorsque la pièce de Prokoffieff sera représentée à Paris ?

Ah, cela, non !... Pas plus chef-d'œuvre que le *Sacre du printemps* ou que les vilaines drogues que les ballets russes prétendaient, ces années dernières, nous faire avaler sous les fallacieuses étiquettes de Cimarosa ou de Pergolèse.

Tentatives funambulesques, amusantes par-ci par-là, malsaines plus souvent, provenant d'esprits malades... ou trop intelligents, chez lesquels la soif d'arrivisme à tout prix, a malheureusement tué le sentiment de l'art vrai.

Ils semblent avoir oublié, ces jeunes modernes, qu'après la connaissance approfondie de leur métier de compositeur — que tous ne possèdent pas, tant s'en faut, — la seule mission de l'artiste digne de ce nom, c'est de sortir de son cœur, de sa sensibilité, de tout lui-même, des œuvres susceptibles de toucher le *cœur* des autres.

Ainsi pensait Beethoven, qui écrivit même cette pensée sur la partition de sa *Messe en Ré*, un incomparable chef-d'œuvre, celui-là, que certains de nos « avancés » posent pour mépriser, probablement parce que leur esprit n'est point assez élevé pour savoir goûter la vraie beauté.

***

Que conclure de l'audition des trois œuvres nouvelles dont je viens de vous parler ?

En somme, il y a, dans tout cela, beaucoup de sons, beaucoup d'accords, beaucoup de timbres plus ou moins ingénieux, qui vieilliront bien vite, mais bien peu de ce qui ne vieillit jamais, bien peu de *Musique*...

Et, pour résumer l'impression ressentie au sortir des séances où ces trois œuvres m'ont été révélées, je ne puis que répéter les qualificatifs employés plus haut :

Schœnberg : musique inutile ;
Korngold : mauvaise musique ;
Prokofieff : musique de cirque.

Attendons donc, avec patience, le jeune compositeur instruit dans son art, qui saura nous communiquer son émotion créatrice en nous apportant de la *Musique*, tout court,... sans qualificatif !...

VINCENT d'INDY.

La "Première" de LOUISE

au METROPOLITAN-OPÉRA de New-York

Une « première » au Metropolitan-Opera de New-York, est toujours un événement d'importance. Au moins trois ou quatre semaines à l'avance les vingt ou vingt-cinq journaux de la capitale yankee commencent à l'annoncer, à donner des détails sur la distribution, la mise en scène et aussi sur la façon dont marchent les répétitions. Il est également d'usage que, quelques jours avant la date fixée, les principaux quotidiens (*New-York, Times, Herald, Sun*), ainsi que les revues musicales (*Musical America, Musical Courrier*), s'étendent en de longs articles sur le genre de l'ouvrage qui va être créé et sur la personnalité de son ou ses auteurs.

Grâce à cela, quand le rideau se lève, une partie de l'éducation des spectateurs est déjà faite. Il ne leur reste plus qu'à se créer une opinion personnelle sur l'œuvre elle-même, opinion que viendront corroborer ou affaiblir, le lendemain, les comptes rendus souvent justes, presque toujours sincères de la critique musicale.

Louise, avant d'être représentée sur la grande scène de Broad-

M. Gustave Charpentier

l'avait été plus de cent cinquante fois en quinze années successives, soit au Mannhattan-Opera, soit au Lexington-Theatre ; elle était par conséquent déjà très connue. La nouvelle *Première* n'aurait donc pas dû, logiquement, susciter le gros intérêt habituel. Mais de tous les opéras français, *Louise* est peut-être celui que les Américains aiment le plus, et, d'autre part, le Metropolitan est le premier théâtre des Etats-Unis. Or, jusque-là il avait toujours refusé d'accueillir le chef-d'œuvre de Gustave Charpentier. Beaucoup de personnes s'en étaient plaintes. Le président du « board » des directeurs : M. Otto Kahn, des commanditaires, des sommités de la presse avaient fait à diverses reprises des démarches auprès du « general manager », M. Gatti-Casazza, pour lui demander de réparer ce qu'ils considéraient comme une injustice, mais la réponse avait toujours été la même : « patientez, patientez,... je monterai *Louise* le jour où je serai en mesure de le faire mieux que partout ailleurs. »

Enfin — vingt et un ans après la création à Paris — ce jour tant attendu arrivait. Dès lors, il s'agissait de voir si, comme il l'avait formellement promis, M. Gatti-Casazza, allait entourer le célèbre roman musical de soins exceptionnels.

Une « caste » particulièrement brillante était bien annoncée ; des bruits favorables couraient relativement à la beauté, à la vérité des décors, à l'atmosphère de confiance qui avait régné pendant les nombreuses répétitions ; mais l'ensemble de tout cela surpasserait-il vraiment tout ce qui avait été réalisé jusqu'alors ? Et puis les dimensions mêmes de l'énorme scène du Métro ne nuiraient-elles pas aux tableaux tout d'intimité de la modeste chambre familiale et de l'atelier de couture ?

Bref, grandes et justifiées étaient la curiosité, l'impatience, l'inquiétude aussi des innombrables admirateurs de *Louise*.