

d'œuvre de Shakespear; Mme de Chambrun nous a également fourni l'occasion de suivre la personnalité même de Shakespeare à travers les étapes successives de sa carrière, et ainsi, grâce à elle, nous discernons mieux les rapports quasiment perpétuels de l'œuvre poétique du Grand Will avec la série des événements auxquels il se trouva mêlé ou dont il fut le spectateur.

En d'autres termes, nous voyons là se dégager le caractère d'actualité qu'ont si souvent revêtu, au moment de leur naissance, les poèmes qui devaient par la suite appartenir à l'humanité tout entière; issus d'un lieu et d'une époque dont ils portaient la double empreinte, ils l'ont perdue en devenant immortels; mais ils n'en restent pas moins, pour quiconque voudra les comprendre en entier, les témoins de leur temps et de leur patrie originelle. Disons le mot : dans tout le théâtre de Shakespeare, il y a une incontestable part de journalisme, d'allusions aux faits du jour, souvent même de polémiques, dont le sens fut très clair pour les contemporains mais est devenu pour nous difficilement intelligible... Shakespeare poète nous émeut de son éternelle jeunesse, mais à tout moment Shakespeare journaliste nous échappe.

On en peut dire autant de Rabelais, dont Shakespeare s'est évidemment inspiré plus d'une fois et dont le rôle journalistique fut encore plus marqué : l'œuvre de celui-ci est une continuelle satire des vices et des sottises que maître François voyait grouiller autour de lui. Son rire n'est qu'un masque. Il est le justicier qui se cache derrière une grimace, pour n'être pas pendu, décapité ou brûlé vif, comme Thomas Morus en 1535, comme Et. Dolet en 1546...

Il est le philosophe énorme qui a osé dire tout ce que la conscience des humbles avait besoin d'entendre, depuis la défaite d'Azincourt et depuis le bûcher de Jeanne d'Arc...

Nous ne voyons pas bien où, dans les Œuvres de Rabelais, M. Edmond Haraucourt a pu trouver le bûcher de Jeanne d'Arc. Mais ça ne fait rien : il est gentil tout de même, de donner de si grands ancêtres aux journalistes.

P.-P. P.

### MUSIQUE

Maurice Ravel : *Concerto* pour piano et orchestre. — La cinquantième de *l'Heure Espagnole* à l'Opéra. — Reprises de *Giselle* et du *Spectre de la Rose*. — Festivals Honegger et Prokofleff. — Les *Concerts pour les Enfants* de Mme Marty-Zipélius.

S'il me fallait définir d'un seul mot l'œuvre nouvelle de

M. Maurice Ravel — ce **Concerto pour piano et orchestre**, qui, à deux reprises en moins de dix jours, est allé aux nues — je choisirais, tout bien pesé, l'épithète malicieux. Et surtout, je vous prie, ne voyez dans ce choix nul dessein pervers : Littré observe que malice a pris depuis longtemps le sens de badinage et d'espièglerie; c'est dans cette acception que je l'entends. On dit de *Candide* et de *l'Ingénu* que Voltaire y a mis bien de la malice; ainsi M. Ravel a-t-il fait de son *Concerto*. Et voilà que, pour une question de langage, j'ai l'air de comparer M. Ravel à Voltaire! Eh, mon Dieu! il a tant d'esprit et il s'entend si bien à faire accepter tout ce qu'il veut! M. Roland-Manuel, dans un ouvrage qui fait autorité sur *L'Œuvre dramatique de Maurice Ravel*, n'a-t-il pas qualifié son maître « d'ami du mensonge et de prince de l'imposture »? C'est un grand compliment, un des plus grands même qu'un critique puisse faire à un compositeur — mais il y faut ajouter le contexte. Cela veut dire que trop de musiciens sont incapables de nous causer jamais la plus petite surprise, incapables d'inventer une phrase mélodique dont la courbe ne se devine dès les premières notes, un enchaînement harmonique qui ne soit pareillement attendu, un dessin rythmique original. Ravel, au contraire, s'amuse à vous laisser l'illusion qu'il va, lui aussi, suivre les sentiers battus. Comme au jeu du rallie-papier, il amorce des fausses pistes. Il feint, puis, prestement, se dérobe. Il se plait à vous promettre un plaisir espéré, mais il se garde bien de vous le donner, car il en tient un autre en réserve. Il est délicieusement imposteur.

Après le *Boléro*, peut-être aviez-vous cru qu'il renonçait à tous ses agréables mensonges. Mais non : le *Concerto* nous le rend pareil à lui-même, ou plutôt renouvelé. Il semble revenu à sa première manière; mais ce n'est qu'apparence. Il n'a renoncé à nul de ses enrichissements. Il est toujours le « subtil » Ravel, son art est toujours aussi raffiné, sa technique aussi audacieuse et personnelle. Et pourtant il y a, dans ce *Concerto* je ne sais quelle nouveauté qui échappe à l'analyse et lui assignera, sans doute, parmi les œuvres de son auteur, une place de choix.

M. Maurice Ravel — il l'a dit lui-même — avait primiti-

vement conçu son *Concerto* comme un simple *divertissement*. Puis, comme il arrive souvent, tandis qu'il travaillait, l'œuvre, tyranniquement, imposait à l'auteur sa forme définitive. Délibérément, M. Maurice Ravel s'engage donc cette fois sur la trace de Mozart, de Beethoven et de Saint-Saëns. Mais il n'oublie pas qu'il est « prince de l'imposture » : à l'instant que vous croyez, en le suivant, rejoindre l'un ou l'autre de ces maîtres, vous vous apercevez que vous êtes sur une fausse piste; un brusque demi-tour vous ramène à Ravel en personne, et vous n'avez rien à regretter, je vous assure. Quelle habileté, et quelle prestesse!

Trois mouvements, une coupe classique : un *allegretto* sur un 2/2 rapide; un *adagio* à 3/4 et un *presto* à 2/4 et à 6/8. Classiquement — en apparence du moins, — l'œuvre évoluera du ton de *sol majeur* au ton de *mi majeur*, pour revenir au ton de *sol*. Mais à travers combien d'obstacles!

L'*allegretto* laisse d'abord la parole à l'orchestre, qui, dès la deuxième mesure, expose nettement le thème, inspiré, dirait-on, d'une chanson française, toute gaie, toute saine et toute charmante. Sur ce dessin, confié à la flûte, au hautbois, à la trompette, le piano brode des arpèges en triolets. Mais tandis que la main droite, bien sage, fait *ré, sol, si ré...* la gauche, malicieuse, s'amuse à jouer *do dièse, ré dièse, fa dièse, la dièse...* La pédale brouille ces sonorités ennemies et les estompe dans un *pianissimo* qui s'achève par des *glissandi* rieurs. Un instant, l'orchestre seul redit la joyeuse chanson *sol, ré, ré, mi, ré, do, la, do, ré...* module, puis laisse la parole au piano qui s'empare du thème, le disloque, l'altère, l'escamote, le rend à la masse des instruments, puis, à nouveau, leur impose silence. La harpe *pianissimo*, par de délicats *glissandi*, puis les bois, préparent la cadence *a piacere* de l'instrument principal, qui va nous ramener — après quelles excursions dans le domaine de la polytonalité! — le ton de *sol*. Cette cadence est bien singulière : la main droite exécute un trille; la main gauche enjolive d'arpèges en doubles croches un chant que reprend, en le modifiant et en l'enveloppant de trilles, la main droite à son tour. Enfin quand l'orchestre se fait entendre, c'est pour conclure, sur une amplification du thème du début.

Le piano solo expose la chantante et large phrase de l'*adagio* qui à la forme d'un lied. L'orchestre la reprendra, tout à l'heure. Elle est formée d'éléments rythmiques de dessin symétrique, ce qui, malgré sa longueur, lui donne beaucoup de clarté. Elle a la souplesse d'une cantilène grégorienne, et s'éploie, tout entière presque sans moduler, dans le ton de *mi majeur*. Mais l'orchestre, lorsqu'il intervient, ne respecte pas longtemps cette unité tonale : d'incessantes modulations nous emmènent loin de notre point de départ, pour nous y ramener enfin à la péroraison qui est constituée, comme tout à l'heure dans l'*allegro*, par une amplification orchestrale du thème exposé d'abord par le piano.

Le *presto* est tout vibrant de joie; des doubles croches sautillant d'octave en octave dessinent un rythme alerte, que l'orchestre appuie sur une basse plus sage. Et bientôt, *mezzo forte*, une fanfare de chasse retentit. Un six-huit s'oppose au deux-quatre initial; des agrégations imprévues surgissent et, miraculeusement, se suivent sans heurt apparent. Le basson, un instant, semble vouloir usurper la place de l'instrument principal et tisse un réseau léger d'arpèges. Les cors sonnent, renforcés par les trombones, mais le piano, obstiné, s'impose et triomphe, après une montée chromatique irrésistible. Un dernier accord, très sagement, conclut en *sol majeur* cet endiablé finale.

Il y a, dans ce *Concerto*, bien du talent et bien de l'esprit. Et mieux encore, il y a la marque d'un maître.

On la trouve dans l'ordonnance et l'équilibre de l'œuvre aussi bien que dans la richesse et l'originalité des inventions, le « fini » de l'orchestration, la légèreté et l'ironie délicate des courts développements; et puis, surtout, cet air de santé, cette joie et cette vigueur juvéniles donnent à l'auditeur un plaisir complet. Ajoutez à cela que l'*adagio* laisse chanter librement, sans aucune précaution hypocrite, une de ces phrases largement développées qui parlent le langage du cœur. Celle que Maurice Ravel confie au piano suffirait à le justifier du reproche d'insensibilité qu'on lui a si souvent (et si injustement) adressé. Elle est marquée d'une noblesse et d'une grâce pudique vraiment exquis. Entre les deux

mouvements vifs du *Concerto*, elle s'épanouit à l'aise et prend toute sa valeur.

Voici donc une œuvre d'une admirable réussite, une œuvre qui semble avoir été conçue dans la joie. Elle est lumineuse comme la *Symphonie* d'Albert Roussel dont je vous rendais compte l'autre jour. Il semble que ces deux morceaux, dus à deux maîtres de l'école française, ne peuvent qu'exercer une salutaire influence sur la musique contemporaine. Si différents qu'ils soient, ils ont plus d'un caractère commun : ni Roussel ni Ravel n'ont cru devoir se guinder jusqu'à l'austérité. Ils ont osé sourire très librement, et, très librement aussi, laissé voir, quand ils le jugeaient à propos, leur sensibilité. Ils ont, tout en conservant une indépendance de forme complète, évité les laideurs qui furent à la mode il y a peu...

Ravel a parlé des maîtres anciens à propos de son *Concerto*; mais, ce n'est pas d'une imitation plus ou moins avouée de Mozart ni de Haydn, ni de Saint-Saëns qu'il tire les éléments de son style. Sur des pensées nouveaux et très personnels, il bâtit une œuvre dont les divisions, l'ordonnance et la structure rappellent les usages classiques. Mais vous entendrez, de-ci de-là, tel *glissando* de trombone qui semble parodier le jazz, telle agrégation neuve qui, sous une autre plume que celle de Maurice Ravel, eût semblé toute barbelée de pointes déchirantes. Mais que notre Ravel sait donc envelopper et fondre tout cela, et, de ces éléments disparates, comme il sait faire quelque chose de merveilleusement uni et d'étonnamment personnel!

Mme Marguerite Long, salle Pleyel d'abord avec l'orchestre Lamoureux, puis au théâtre des Champs-Élysées, avec l'orchestre Pasdeloup, a mené au triomphe ce concerto qui lui est dédié. Un public enthousiaste l'a associée dans ses acclamations au succès de l'auteur, et ce fut justice. Par la clarté et l'intelligence de son jeu, si sûr et toujours si net malgré la grande difficulté de certaines pages, elle a mis en lumière toutes les beautés de l'œuvre nouvelle.

§

La naissance du *Concerto* coïncidait à peu près avec la **cinquantième de « l'Heure Espagnole » à l'Opéra**. Dans un

théâtre où l'on ne joue que trois ou quatre fois par semaine et où le système des abonnements oblige à une alternance très éloignée des spectacles, cinquante représentations sont rarement atteintes en aussi peu de temps. *L'Heure Espagnole* fut composée en 1907. L'Opéra-Comique la donna pour la première fois le 19 mai 1911, avec *Thérèse*, de Massenet. Tout semblait porter l'opéra-bouffe de Ravel au succès, lorsque les vacances interrompirent sa carrière. A la rentrée — Dieu sait pourquoi — on ne l'afficha plus. Et c'est ainsi que *L'Heure Espagnole*, abandonnée par l'Opéra-Comique, put être recueillie par l'Opéra, dont M. Rouché désirait rajeunir le répertoire. Elle en est aujourd'hui une des pièces essentielles : les habitués savent par cœur la tirade de Concepcion :

Oh! la pitoyable aventure...

et la tradition est si solidement établie de bisser le quintette final que M. Philippe Gaubert prépare d'avance son *da capo*. *L'Heure espagnole* est classique, et c'est très bien ainsi; ceux qui regardaient l'entrée de ce petit chef-d'œuvre au Palais Garnier comme un attentat à la majesté du lieu sont maintenant convertis, et c'est Ravel qui a fait le miracle. Il a prouvé que la musique moderne gaie pouvait être de la bonne, de l'excellente musique, et qu'un compositeur digne de ce nom pouvait écrire sans déroger un opéra-bouffe. Seulement, c'est peut-être plus difficile qu'il n'y paraît à première vue...

Mlle Fanny Heldy est toujours une Concepcion pour laquelle tout le public a les yeux de Ramiro. MM. Fabert, Huberty, Gilles, Couzinou brûlent les planches; et l'orchestre, sous la direction de M. Philippe Gaubert, semble aussi minutieusement réglé que les chronomètres du seigneur Torquemada, horloger de Tolède.

Deux ballets encadraient *L'Heure Espagnole* pour la récente reprise : *Giselle* et *Le Spectre de la Rose*. *Giselle*, en dépit de la musique très pauvre d'Adam (l'auteur du *Noël* et du *Postillon de Longjumeau*) est le chef-d'œuvre du ballet romantique. Le souvenir de Théophile Gautier, auteur du livret (pourquoi sur l'affiche de l'Opéra lisait-on Gauthier?), le souvenir de Carlotta Grisi, qui créa l'œuvre en 1841, demeurent attachés à *Giselle* et nous la rendent plus chère. Mais

ce ballet n'a pas besoin de ce cortège de souvenirs pour nous intéresser : il suffit de la présence sur le plateau de Mlle Olga Spessivtzeva et de M. Serge Lifar. Les deux actes du ballet semblent trop courts et les merveilleux interprètes font oublier la faiblesse de la musique. Mlle Spessivtzeva est vraiment une de ces créatures de rêve — sylphide ou ondine — que rien n'attache à la terre. M. Lifar, pareillement, montre une souplesse et une audace bondissantes qui font songer à Nijinsky — comme Mlle Spessivtzeva fait songer à Anna Pavlova. C'est le souvenir de Mme Karsavina et de Nijinsky que nous rappelle *Le Spectre de la Rose*, le poétique ballet de Jean-Louis Vaudoyer, — traduction chorégraphique de *l'Invitation à la Valse* de Weber, orchestrée par Berlioz. Là encore le couple Spessivtzeva-Lifar fut si parfait qu'il n'eut pas à souffrir du rapprochement que lui impose notre mémoire.

## §

Courageusement, M. **Arthur Honegger** a conduit un **festival** dont il avait exclu *le Roi David* et *Judith*. Le succès en fut grand, certes, mais le public eût sans doute fait un accueil plus chaleureux encore à un programme où il eût retrouvé ses œuvres préférées. Et c'est pourquoi il est juste de dire qu'Honegger fut courageux de renoncer à ses meilleurs atouts. L'engouement n'est point une preuve de la précellence des œuvres, et chaque artiste est plus ou moins la victime de ces succès éclatants qui, par contraste, obscurcissent le reste de sa production. Berlioz reste l'auteur de *La Damnation*, et *L'Enfance du Christ* n'attire pas les foules...

A côté de pages connues comme *Rugby*, la *Symphonie* (qui est une des belles œuvres de ce temps), le *Concerto* pour violoncelle et orchestre, *L'Impératrice aux Rochers*, la musique de scène pour *Phaedre*, le programme nous offrait une page inédite : *J'avais un fidèle amant*, chanson populaire pour orchestre à cordes, sans contrebasses. Elle est délicieuse, cette chanson morvandelle, et elle a été traitée par Honegger dans le style simple et franc qui lui convenait. C'est une œuvre de verve saine et drue, elle aussi, sans complications inutiles, et qui ose — hardiesse véritable — être tout simplement jolie.

Le succès en a été vif, et volontiers, je crois, le public l'aurait bissée.

Le Prologue de *L'Impératrice aux Rochers*, que dit M. Emile Drain avec un sentiment musical rare chez les artistes dramatiques et un souci des nuances non moins digne d'éloges, est fort pittoresque. Cette page descriptive, qui ne fut point jouée lors des représentations de l'Opéra, a beaucoup plu. Sans doute aurons-nous occasion de la réentendre.

§

Je dois remettre à quinzaine de vous parler de la *Sinfonietta* de Serge Prokofieff, donnée en première audition aux Concerts Padeloup sous la direction de M. Pièro Coppola, au cours d'un **Festival Prokofieff**. Mais je tiens à dire immédiatement que l'œuvre nouvelle de l'auteur de *la Suite Scythe* a reçu un accueil chaleureux.

Et je veux signaler aussi, sans plus attendre, les **Concerts pour les Enfants**, organisés par Mme Marty-Zipélius au Théâtre du Vieux-Colombier chaque quinzaine, le samedi après-midi. Des séances courtes et variées, qui ne fatiguent point l'attention du jeune auditoire, forment le goût des futurs amateurs de musique. M. Roland-Manuel commente succinctement chaque œuvre, donne quelques détails sur l'auteur. Ainsi l'enfant s'intéresse à ce qu'il entend. L'œuvre n'est plus une chose abstraite, détachée de la vie. On éveille la curiosité de l'enfant; on lui fait comprendre, par des exécutions de choix, le caractère des œuvres et leur beauté : on éveille aussi son sens critique.

Cette initiative intelligente est bien digne d'être encouragée. On a trop longtemps enseigné le rudiment de la musique de manière à dégoûter les enfants de l'art sonore pour le reste de leur vie. Ce vice de l'enseignement musical (qui ne tient aucun compte de la formation du goût) est la cause du mal dont souffre la musique française : l'absence de culture chez le public, son horreur des œuvres nouvelles, qui vient d'un manque de curiosité. Des compositeurs et des interprètes de grand talent (je trouve sur les derniers programmes les noms de MM. Albert Roussel, Jacques Ibert, Honegger, Poulenc, Ricardo Viñes, Mmes Germaine Tailleferre, Claire Croiza, Ga-

brielle Gills, Madeleine Grovlez, Marcelle Meyer, etc.) ont prêté leur concours à Mme Marty-Zipélius. De Schumann à Florent Schmitt, les plus grands musiciens n'ont point dédaigné d'écrire pour les enfants — ce que trop de pédagogues persistent à ignorer; eux-mêmes auraient profit à suivre les concerts de Mme Marty-Zipélius.

RENÉ DUMESNIL.

### ART

43<sup>e</sup> Exposition des Indépendants : Grand Palais.

Les **Indépendants** viennent enfin de trouver le moyen d'alléger la monotonie que leur impose l'égalitaire ordre alphabétique. Tous les ans, vingt d'entre eux, choisis par les suffrages de tous les sociétaires ou d'un quorum suffisant, pourront couvrir de dix ou quinze toiles un vaste panneau et y donner mieux que par deux toiles une impression de l'ensemble de leurs travaux. De plus, une réforme concernant la sculpture. Les Indépendants ne comptaient guère de sculpteurs. Ils en auront désormais; car ils accordent à quatre sculpteurs, pour une large exposition, quatre rotondes, et c'est d'un bon effet. En outre des vingt panneaux donnés à des peintres vivants, il y en a de consacrés à des rétrospectives, pieuse attention vis-à-vis de sociétaires décédés, presque toujours utile à leur mémoire. Voici celle de Mintchine, décédé subitement cette année près de Toulon, pendant qu'il peignait. Mintchine ne manquait ni d'individualité ni de pittoresque. Des coins de Paris, architectures vétustes, groupes de miteux, marchands d'habits assez hailonneux. Le peintre serait certainement devenu tout à fait maître d'une technique personnelle. Sans doute survivra-t-il à l'oubli. Zieleniewski s'était longtemps cherché. Après l'exécution de nombreuses toiles symboliques ou de tendances philosophiques, il s'était remis à l'étude de la nature. Il y a dans ses bouquets, dans ses parterres du Luxembourg, un bel emportement de coloriste, et dans les paysages de la Drôme où il s'était récemment accoutumé de passer l'été, il a trouvé de larges espaces, des villages bien campés, sous des ciels adoucis. René Mallia était un peintre doué. Les tableaux qui le représentent, port de Honfleur, ports de