

MM, 31 décembre 1927

d'être aussi généreusement défendu par M. Franz. La célèbre allée de tombeaux d'Altes inspira au compositeur des visions bien conventionnelles, exprimées en un style adroit, mais sans grande originalité. Leur traduction musicale n'offre absolument rien d'inattendu. Les effets de douceur, de grandeur tragique et religieuse s'y succèdent — malheureusement — avec une excessive régularité. Le *Monôme d'étudiants*, de Fr. Casadesu n'a, sans doute, d'autre prétention que d'amuser. Il est d'une bonne humeur, d'une ardeur charmante et communicative, et de la meilleure venue comique.

Le programme du lendemain constituait un heureux mélange de traditions et de nouveautés. Nous avons vivement goûté les six mélodies d'Albert Doyen — à qui l'éducation musicale du peuple doit tant — composées sur des poèmes d'A. Spire. Elles sont, comme l'auteur, probes, modestes, épousent intimement le texte, mais n'en ont pas moins une originalité marquée. Le n° 1 (danse), en forme de ballade; le n° III, sorte de mélodie dans le mode populaire, avec beaucoup de mouvement (bissé, d'ailleurs); le n° IV (procession), et le n° VI (traversée), d'une délicatesse de touche charmante, ne pâleraient pas auprès des belles mélodies d'un Duparc. M. G. Petit les chanta avec son intelligence habituelle.

M. Hermelin a joué le frère jumeau du concerto de la veille, celui en la majeur, de Liszt : jeune pianiste, plein de distinction et de souplesse; mais il avait le tort de succéder à M. Zecchi.

L'Invocation à Aristote, de Florent Schmitt, nous parut d'une sagesse plus philosophique que musicale.

Le concert se termina par le brillant Capriccio espagnol de Rimsky-Korsakoff.
Edmond DELAGE.

Deux Concerts des œuvres d'Arnold Schœnberg sous la direction de l'Auteur 8 et 15 Décembre 1927

Très beau succès — dont une bonne part revient à la S. M. I., puisqu'elle facilita, dans une large mesure, la venue d'Arnold Schœnberg. Et celui-ci, — malgré quelques sifflets, inévitable consécration de toute beauté nouvelle, doit être content du public parisien...

Deux choses, aujourd'hui, apparaissent indéniables : l'absolue sincérité, la grande maîtrise de Schœnberg. Maître d'écriture autant que d'orchestration : il suffit pour cela de son *Pelléas et Mélisande*; il suffisait déjà de tout ce qu'il exprime, avec trois ou quatre instruments — pas davantage — ce *Pierrot lunaire* autrefois révélé par le zèle de Mme Marya Freund, de Wéner, de Milhaud, du regretté Louis Fleury et de ses excellents collègues dont je n'ai plus les noms présents à la mémoire (ceux de 1927 ne furent pas inférieurs : accompagnant Mme Marya Freund, MM. Steuermann, Darréux, R. Boulay, Francheville, Ruyssen, Blanquart, Cahuzac, Héry, Loterie et Delacroix, — dont le soin et la compréhension égèrent la virtuosité : ce qui n'est pas peu dire).

L'évolution de Schœnberg, combien à présent elle se montre logique, et comme on savait nettement qu'elle lui fut nécessaire !

Le *Chant de la Colombe* (des *Gurrelieder*) (1) et les *Quatre mélodies* — dont Mme Marya Freund était l'excellente interprète — sont d'un style classique : wagnérien ; dans la fort belle *Vie des rives* (n° 3 du recueil), encore tristanesque, des incursions vers l'avenir. — *Pelléas et Mélisande* (3) tourne déjà par moments au Richard Strauss, avec des hardiesses de dissonances (d'ailleurs si expressives, et si bien à leur place !) où se devine le Schœnberg des œuvres ultérieures. Poème symphonique de très longue durée, et qui semble obéir quelque peu à cette esthétique de la quantité, dont tant de personnes (chez les compositeurs et dans le public) ont fait un dogme... Orchestration magnifique, étincelante, colorée, d'un éclat superbe, encore augmenté de la résonnance particulière due au plafond parabolique de la sonore et brillante Salle Pleyel.

Pierrot lunaire (op. 21) : je renvoie le lecteur à l'article que j'écrivis sur cette œuvre « unique », il y a trois ans, dans le *Monde Musical*. Elle n'a rien perdu de son caractère étrange de nuit féérique aux vols de lucioles parmi des reflets de lune, alternant avec de sombres menaces ou des langueurs morbides. Romantisme échevelé, expansion à la *Tristan*, dans un langage musical encore si nouveau, même aujourd'hui !

Désormais, Schœnberg est soi-même. Tel il nous apparaît aussi par les *Quatre pièces de piano* que nous fit entendre la sûre maîtrise de M. Steuermann, — et surtout par cette *Suite* (4) pour 3 clarinettes, 3 instruments à cordes et piano, dont nous eûmes la première audition. C'est bien son style : il se l'est créé, peu à peu ; il en use pour une expression personnelle et vivante. Écriture analogue à celle du *Pierrot lunaire*. Encore de ces éclairs de lucioles ou de ces frôlements de papillons nocturnes, avec d'irréelles sonorités d'harmoniques, fils de la Vierge au clair de lune ; — avec, aussi, certains accents goguenards des Bois, évoquant ces personnages fantastiques des *Tentations de Saint-Antoine*, dont le nez s'allonge en trompe, monstrueuse clarinette... Toujours cette souplesse ondoiyante aux rythmes fantasques et souples, dont l'« impressionnisme » s'équilibre de rentrées de thèmes, d'imitations concertantes. Il était curieux de voir ce que donnerait ce style dans une œuvre plus développée que les pièces brèves dont se compose le *Pierrot lunaire*. Parfois, à vrai dire, cette *Suite* semble un peu fragmentaire (5) ; souvent, en revanche, elle se soutient par de plus amples épisodes — et pourrait même se prolonger avec des rythmes persistants, si l'auteur le voulait.

En somme, on le perçoit fort bien : cela reste de la musique, pour imprévue qu'elle soit, — et le vocabulaire atonal n'empêche aucunement de suivre l'idée. On s'y fait vite, à condition qu'il dise quelque chose et que l'ensemble reste

logique, sans trous : ni de rythme, ni d'harmonie. Ah, les maladroits « apprentis-sorciers » qui nous plaquent, à l'improviste, une cadence parfaite en conclusion d'un poème atonal ! Erreur où jamais ne tombera le maître Arnold Schœnberg. Chez lui, c'est la logique (sous l'apparente fantaisie), — et cela se tient. Il ne bavarde point : il parle ; mieux : il chante.

On conçoit qu'après l'unique et rapide audition du 15 décembre, il nous soit impossible d'émettre, comme on dit, un « jugement » — ainsi que font, d'habitude, ces critiques professionnelles dont je n'envie pas l'assurance. — Nous ne donnons ici qu'une impression d'ensemble, et très résumée — mais d'après laquelle il résulte que cette *Suite* (op. 29) est l'aboutissement logique, et sans faiblesse, du *Pierrot lunaire* (op. 21).

Que les temps sont changés ! Vous souvient-il de ce premier concert de la S. M. I. (en 1908), où le public se scandalisa de quelques hardiesses bitonales du hongrois Kodaly, — bien timides d'ailleurs à côté des agrégations applaudies, l'autre soir, dans le *Pierrot lunaire* ! Aujourd'hui, c'est chose accomplie : la polytonalité, voire l'atonalité, sont admises, — courantes. Sans vouloir entreprendre (ce serait trop long) une étude approfondie de ces moyens nouveaux (1), quelques mots à leur sujet ne seront pas inutiles.

Je voudrais faire saisir que l'écriture polytonale n'est point, comme on est parfois tenté de le croire, le résultat de parties chantantes absolument libres, complètement indépendantes les unes des autres. Elle n'est pas que du contrepoint : et dans le choix de telle note s'alliant simultanément à telle autre, l'effet vertical intervient. — Cela se remarque fort bien dans le style contrapunctique avec harmonies consonnantes, — les *agregations de passage* ainsi formées sonnant plus ou moins plein, plus ou moins conformément à ce que demande l'idée musicale à cet endroit. — Je crois qu'il en va de même, bien souvent, à l'égard de la polytonalité, — voire de l'atonalité. Ce n'est pas seulement (ainsi que le suggère M. Wellesz par son intéressante étude sur Schœnberg, parue dans la *Revue Musicale*), que telle de ces agrégation nouvelles est probablement moins atonale qu'on ne le croit — offrant des relations de tonalité point encore nettement perçues par notre entendement, mais point inexistantes ; — c'est aussi, parfois, que ces agrégations se peuvent ramener à des appoggiatures non résolues, ou bien à des accords incomplets dont les secondes ou les septièmes sous-entendent une quinte altérée (par demi-ton descendant), d'un accord de 7⁺ ou de 9⁺. Il y aurait aussi la simultanéité du 6^e degré majeur et du 6^e degré mineur, ainsi qu'elle se rencontre déjà dans l'Exposition d'une *Fugue* de Mozart, pour

(1) Cette étude, d'ailleurs, serait fort difficile, en raison de l'extrême diversité que permettent ces moyens, — et de l'infinité des cas particuliers. Cela tient, notamment, à ce que même des agrégations analysables par la superposition de deux ou trois accords parfaits, se trouvent changer de caractère et se révéler autres, lorsqu'on intervient et surtout lorsqu'on entremêle ces accords : tant's qu'avec ceux de l'harmonie dite classique, la disposition de l'écriture est censée ne rien changer ; tout au plus, en certains cas, trouve-t-on des renversements à la place de l'« état fondamental ». Cette convention, d'ailleurs logique, facilite beaucoup la théorie des accords parfaits, des retards, des septièmes, etc. Il en va tout autrement dans le domaine polytonal.

(1) Concert du 8 décembre. — Je ne veux pas oublier non plus la curieuse transcription orchestrale, si raffinée, si variée, des deux *Chorals* de Bach, évoquant des jeux d'orgue sans cesse renouvelés.

(3) Concert du 8 décembre.

(4) Les *Fidèles de piano* et la *Suite* furent données le 15 décembre. *Pierrot lunaire* figurait à chacun des deux concerts d'Arnold Schœnberg.

(5) Il est possible, d'ailleurs, que cette impression n'existe point, pour qui réellement connaît bien cette œuvre.

Quatuor à cordes. — Et c'est encore, surtout, que l'oreille du compositeur, lorsqu'il a le génie qu'il faut, sait très bien se décider pour telle simultanéité de notes préférablement à telle autre, parce qu'il n'en résultera ni trous, ni disparates, et qu'elle conviendra mieux à l'expression de la phrase. Là, sans conteste, s'affirme l'habileté surprenante, la sûreté de la technique nouvelle d'Arnold Schönberg : puisqu'il réalise des imitations tout en disposant ses simultanéités de manière à se garder de toute faiblesse. Comparez avec les informes essais de tel maladroit épigone, et vous apprécierez la maîtrise du *Pierrot lunaire* (1). — Parallèlement, autrefois, Bach sut écrire des fugues dont les basses reprennent des sujets, des contresujets, des imitations serrées, — et restent de bonnes basses, avec un soprano qui chante et conserve son unité de dessin. Si les harmonies de Bach semblent résulter des mouvements de parties, ces mouvements de parties, néanmoins, sont combinés de manière à donner les meilleures modulations, et les plus nettes. Union parfaite du vertical et de l'horizontal...

Une telle remarque a son importance, je crois, si elle peut mettre en garde les débutants contre les abus d'une « complète liberté » : il ne suffit pas, en effet, qu'isolément chaque ligne soit aisée.

Autre remarque utile, si je ne m'abuse : c'est que le style atonal ne détruit en rien la beauté du style consonnant. C'est par l'effet d'un snobisme fâcheux et d'un puéril désir de modernisme, que l'on tient pour langue morte ce style consonnant, par lequel tant de pensées nouvelles se peuvent encore manifester. Et quand bien même l'atonal semblerait avoir fait la conquête des « Empires centraux » de l'Europe, cela ne prouverait point que cette conquête dût être tyrannique. Nos jeunes musiciens se chargent de le prouver (voyez, par exemple, les deux dernières pages de la *Châtie*, d'Henri Sauguet, si caractéristiques, — et la belle fin du premier acte du *Pauvre Matelot* de Darius Milhaud). — D'autres artistes semblent hantés par le dynamisme de parties impitoyablement dissonantes, aux rythmes violents, à l'effort tendu sans cesse — gigantesque chantier de pierres de taille que l'on scie avec fureur. Et cela peut avoir son caractère : mais il n'est pas que cela dans la musique. Arnold Schönberg nous le démontre : en vain soutiendrait-on qu'il n'est que « géométrie musicale » (deux mots vides de sens), et que « plastique ». Il ne choisit pas d'après l'intellect tout seul, — il reste, avant tout, un sensible. — Si même on y voit le trait d'union entre le Romantisme de Wagner et le « Néo-Classicisme » de Hindemith, il est autre chose que cela, et mieux : un être humain qui s'exprime. *L'imitation* (2), chez lui, est un moyen d'ordre ; elle ne suffit pas ; d'ailleurs, elle n'est pas nécessaire. Parfois l'unité de sentiment n'exige point le retour d'un thème...

Comme le fit remarquer naguère Darius Milhaud, il semble que deux courants existent en Europe. L'un, issu de l'instabilité de la septième de dominante (avec les altérations de la quinte, le chromatisme, etc.) ; l'autre, issu de

la stabilité des accords de tonique (accords parfaits, accords de quinte et neuvième, etc.) et, plus généralement, des accords parfaits placés sur les autres degrés de la gamme, — avec la résurrection des modes grégoriens depuis Bourgault-Ducoudray, Saint-Saëns et Gabriel Fauré... Sans doute, on ne doit point classer avec trop de rigueur ; et dans l'Ecole française vous rencontrez des septièmes de dominante ou du chromatisme. Il n'en reste pas moins que ces septièmes de dominante, ces tritons, ce chromatisme, et finalement le style atonal, sont plutôt des moyens chers aux Allemands, aux Autrichiens, aux Hongrois, aux Hollandais modernes. En revanche, parmi les meilleurs des nôtres, plus d'un jeune reste disciple de Gounod, de Fauré, de Claude Debussy. S'inspirant à leur manière de la musique du xvi^e siècle, usant d'accords parfaits aux évolutions subtiles et nuancées, ils conservent le sens du charme de douce France.

Malais, je le répète, les classifications peuvent se trouver en défaut. L'art des sons offre une telle diversité, il comporte tant d'imprévu, qu'il est dangereux d'affirmer rigoureusement que tel moyen ne puisse atteindre qu'à telle sorte d'expression. Et rien ne dit que l'influence d'Arnold Schönberg, assimilée, ne s'exerce un jour sur des Français, tout autrement qu'elle n'agit sur ses compatriotes. Il se pourra que le caractère atonal des œuvres ainsi réalisées, garde une sorte de sérénité lumineuse, voire de tendresse aimante... L'essentiel sera de s'inspirer du passé, d'élan vers l'avenir. Saluons de tout cœur la victoire d'Arnold Schönberg, mais sachons comprendre sa leçon.

Charles Kœchlin.

Salle Gaveau

Récital de violon Lili Bach

La Fortune vient aux audacieux !... évidemment... mais faut-il encore que les audacieux ou audacieuses, aient en soi les qualités nécessaires pour arriver. Tel n'est pas le cas de Lili Bach. Il est tout de même des audaces... à ne pas avoir ! Cette violoniste 1^{re} Prix, paraît-il, du Conservatoire de Paris ferait mieux d'apprendre la musique, d'aller écouter nos grands virtuoses et même de travailler la technique de son instrument, plutôt que d'inonder Paris de mille affiches alléchantes, et de convier un public assez nombreux à l'écouter éreinter et massacrer les plus purs chefs-d'œuvre de la musique. Jamais il n'avait encore été donné d'entendre interpréter la *Partita* en Mi de Bach avec un style aussi effarant ! Son programme comportait également les *Concertos* de Max Bruch et de Lalo, dont les exécutions ne furent pas moins lamentables.

D. B.

Récitals W. Backhaus

M. W. Backhaus est l'interprète idéal des œuvres de Beethoven.

Dans les trois sonates, l'*Appassionata*, l'op. 106 et l'op. 111, sa compréhension géniale ouvre à notre imagination des horizons nouveaux et nous révèle une source inépuisable de richesses et de beautés.

Grand dans la simplicité, profond dans l'extrême douceur, il sait néanmoins atteindre l'apogée de la souffrance, de la passion et de la douleur qui caractérisent si fortement l'âme beethovenienne.

Exquis de finesse dans les *Valses* de Chopin et dans ses *Nocturnes*, il transforme chacune de ses *Etudes* en un joyau d'art ciselé par des mains de fée.

Et, dans cette atmosphère purement musicale qu'il crée et qui nous environne, il nous faudrait faire un effort pour penser aux difficultés techniques formidables qui semblent s'aplanir et s'effacer sous ses doigts prodigieux.

A. I.

Récital de piano de Mme Aline van Barentzen

Une des toutes premières pianistes de notre temps. On sait qu'elle est née, pour ainsi dire, pianiste, et qu'elle n'a cessé, depuis ses débuts, de suivre une progression ascendante, après laquelle il ne lui reste plus qu'à marcher dans la voie où le pianiste fait oublier le piano.

Son programme de cette année se composait trop exclusivement de pièces courtes — ce qui ne veut pas dire de petites œuvres — dans lesquelles elle a pu montrer ses multiples qualités de virtuosité étincelante (*Leu d'Artifice* de Debussy), de sonorité (*Nocturne* de Chopin) et d'éclat (*12^e Rhapsodie*). Mais l'intérêt que peut offrir une telle artiste, s'est trouvé en l'absence d'une pièce de résistance un peu morcelé.

En quittant Paris, Mme van Barentzen est allée à Varsovie, où elle a joué avec l'orchestre de la Société Philharmonique, qui a confirmé par son accueil, le haut rang qu'elle occupe parmi les femmes pianistes.

(Piano Gaveau.)

A. M.

Ada Sari

On ne peut imaginer une voix plus facile, mieux rompue aux acrobaties, plus experte en matière de virtuosité que celle de Mme Ada Sari, qui, bien que polonoise d'origine, nous semble le prototype de la cantatrice italienne dite « coloratur-soprano ». Ceci ne signifie pas que cette artiste ne soit capable de chanter « legato » ni que la musicalité soit exclue de ses interprétations. Toutefois, il nous semble que Mme Ada Sari aurait dû être un peu plus sévère quant au choix de son programme, où certaine *Valse* du Danube, par exemple, ne s'imposait pas plus que ce trop long point d'orgue de la ravissante *Berceuse* de Gretchaninoff ni que cette note à l'octave aiguë qui terminait inopinément le *Chant Hindou* de Rmsky-Korsakoff.

Toutefois, à une époque où l'on ne prend plus guère la peine de perfectionner sa technique, il est bon et salutaire que l'on nous montre de temps à autre quel parti on peut tirer d'un organe parfaitement assoupli et pouvant, seulement ainsi, répondre à toutes les exigences d'un répertoire étendu.

L. HUMBERT.

Mme Nadia de Cléry

On n'a pas une plus jolie voix ni une meilleure technique que Mme Nadia de Cléry. Son timbre est d'une qualité et d'une fraîcheur rares, son émission, sa prononciation peuvent satisfaire les plus difficiles ; sa musicalité se plie à tous les styles et à tous les genres. Il ne lui reste plus, pour compter parmi les grandes vedettes du concert, qu'à acquérir plus de spontanéité, c'est-à-dire à faire oublier la chanteuse et le chant pour ne plus laisser entendre que la poésie et la musique.

La partie la plus nouvelle de son récital fut les *Robaiyat* de Omar Khayyam, mis en musique par Jean Cras, avec une intensité d'expression que M. Marcoux avait encore magnifiée. L'auteur, qui accompagnait, y fut encore cette fois très acclamé en compagnie de sa charmante interprète.

A. M.

(1) J'accorde, d'ailleurs, que plusieurs confrères ou élèves d'Arnold Schönberg ont su tirer un excellent parti de ces nouveaux moyens.

(2) Il s'agit — ai-je besoin de le préciser ? — de ce qu'on appelle *imitation* en matière de contrepoint ou de fugue, — et non de l'évocation des bruits de la nature.