

Directeur : A. MANGEOT

Secrétaire de la Rédaction :
Mme Léone HUMBERT

114 bis, Bd Maiesherbes, PARIS (17^e)

Téléphone : WAGRAM 80-16

PRIX DE L'ABONNEMENT :

FRANCE

Le Monde Musical Un an 30 fr.

ETRANGER

Le Monde Musical Un an 36 fr.

Les abonnements sont reçus à l'Administration du "Monde Musical", 114 bis, Boulevard Maiesherbes et dans tous les bureaux de poste de France et d'Algérie.

Chèques postaux, Paris 344.79

SOMMAIRE

Le Synchronisme des Eléments au Théâtre Lyrique Raoul LAPARRA.
Paderewski, pianiste Alfred CORTOT.
Les différents Stades de l'Evolution artistique F. MAZZI.

LE CHANT :

Ce que devrait être actuellement l'Enseignement du Chant D^r J. BARATOUX.
Les Cours publics de Chant A. MANGEOT.
Lettres de Richard Wagner à Hans de Bulow
Moment Musical André OBEY.
Le Salon International de la Symphonie

LE VIOLON :

La Technique du Violon dans l'Ecole italienne du XVIII^e siècle Eugène BORREL.
Les Cours d'Interprétation de M. G. Enesco Dany BRUNSCHWIG.
L'Orgue Moderne Jean HURÉ.

CONCERTS :

Concerts Colonne Eugène COOLS.
Orchestre Symphonique de Paris Tristan KLINGSOR.
Société des Concerts du Conservatoire A. DANDELLOT.
Concerts Lamoureux L. CHEVAILLIER.
Concerts Padeloup Edmond DELAGE.
Concerts Poulet Adolphe PIRIOU.
L'Apocalypse de Saint Jean L. CHEVAILLIER.
Société Nationale. S. M. I. Georges DANDELLOT.
Salle Erard. Salle Gaveau. Salle Pleyel. Salles diverses. Départements. Etranger.
Toscanini à la Scala de Milan A. DE RADWAN.
Deux Mazurkas de Chopin Renée MARTIN.
Verba Manent Ed. SCHNEIDER.
Les Livres. Editions musicales. Nouvelles diverses. Concerts du mois de février.
Notre Portrait : Jenny PIRODON.

ALBUM MUSICAL :

Jazz de la Sonatine J. WIENER.

Table des Matières de 1928.

Le Synchronisme des Eléments au Théâtre Lyrique

Que l'on me permette d'écrire ici une sorte de « lettre », basée sur mes propres expériences, à ceux de mes camarades (musiciens, peintres, metteurs en scène, etc.) qui cherchent dans le sens et la foi de la même vérité.

Ce bloc lyrique, dont j'ai eu l'occasion de m'entretenir déjà tant de fois en conversations ou en articles, n'est pas une chose tellement hors de portée sur la montagne. Il s'agit de le concevoir et de le vouloir bien. La grosse question est avant tout de renoncer à travailler en cloisons étanches et d'adopter sans restrictions le « Team-work » (ou fusion complète des efforts) cher aux races saxonnes.

Tous les éléments, au théâtre lyrique, doivent tendre à être de premier ordre ; mais aucun ne peut songer, en principe, à primer sur l'autre. Tous doivent se conjuguer en une sorte de « conspiration » ayant pour but de mettre en valeur la Ligne.

En m'excusant de me citer, parce qu'on explique toujours mieux ce que l'on a essayé soi-même que ce qu'ont tenté les autres, je reprendrai ici le cas de l'acte III, dans ma vieille *Habanera*. Il y a là un troisième personnage (bien qu'humainement il n'y soit question que de Pilar et de Ramon) qui est la montagne. Sortez cette montagne du décor, ou ne l'indiquez que d'une façon secondaire, l'acte n'est plus que partiellement joué. Le décor peut donc être l'acteur.

A cet endroit, il l'est constamment, et rien de ce que disent les artistes n'est indépendant de lui.

Albert Carré le comprit si bien qu'il n'hésita pas, à la reprise à transformer la première version du décor, pourtant si soignée, si « authentique », en faveur de ce que je lui demandais : la montagne dominante, écrasant tout et justifiant l'angoisse de Ramon. La cime, que la lumière va quitter, devient l'image du terme fixé pour l'aveu. Elle joue. Avec la montagne, et presque aussi importante qu'elle, il y avait une croix à refaire et qui, dans son immobilité, « chantât » autant que la musique. C'est pourquoi j'indiquai le haut Crucifié, à moitié chaviré par l'abandon, au-dessus de la tombe de l'assassiné. Barrant en biais toute la composition, dont il constitue la plus forte « valeur », son geste d'épervier blessé exaspère encore en nous l'angoisse « écartelée » de Ramon. Simple objet, cet accessoire s'humanise et se mouve de la

musique, de la situation, de tout, parce qu'il est en relation. D'où synchronisme. En cela encore, je fus intelligemment suivi par la Direction d'alors et, à elle comme à moi, on n'a pas semblé donner tort.

Si cette histoire les amuse, je m'entretiendrai un jour avec mes « camarades » des deux autres actes de cette même *Habanera*. Ceux-là furent réalisés en synthèse du premier coup, et je leur dirai comment j'ai procédé, justement en ne procédant pas, mais en me laissant aller simplement à l'instinct d'ensemble.

En passant, je signalerai encore un autre exemple de ce principe, où, en plus, la question du rapport des plans entre la vision et l'audition joue un rôle significatif. Il y a, dans « Le Joueur de Viole », au début du tableau du parc, des danseuses vêtues de mauve évoluant pendant un dialogue d'artistes. Or à la répétition, ce ton mauve prenait, vis-à-vis du décor embué comme de la musique volontairement pastellique, une force lourde et agressive au premier plan. Repoussé un peu en arrière, il devint savoureux de justesse : il avait trouvé son plan, qui était de « passage » entre la rampe et le fond. C'était, dans l'harmonie du ton, le ton d'une certaine distance et, aussi, de la musique du moment. Les camarades qui m'aidèrent à réaliser le « Joueur », Louis Masson, Georges Ricou et G. Dubois, se rappelleront peut-être ce moment de mon effort commencé dans le grand Rêve de la Synthèse lyrique.

Ce facteur si important du rapport de plan entre la vision et l'audition, je viens de le confronter encore, et tout récemment, sur la scène du Grand Théâtre Municipal de Lille, où, sans grand bruit, mais avec une conscience profonde du but, M. Paul Frady, le directeur, et le metteur en scène Roger Lalande, collaborèrent à la venue au monde scénique de mes « Toreras ». D'abord, ce fut dans l'exécution de la maquette que j'eus à me préoccuper de ce rapport, et je m'y appliquais surtout à doser le volume des arènes lointaines en proportion exacte de l'illusion sonore de distance suggérée par les appels de trompettes venant de ces arènes. Naturellement, ce rapport peut être altéré par une mauvaise estimation visuelle ou auditive de cette distance ; mais elle est située dans le décor et, partout, la musique doit s'appuyer sur la vision pour la place propice de ses éléments de coulisse. Là, nous touchons encore à

la nécessité d'une conception homogène et bloquée du théâtre musical, ou plutôt avec *musique*, thème qui mériterait un volume.

Si le metteur en scène lyrique doit être une sorte d'encyclopédie vivante, le *décorateur lyrique* devient, dans notre idéal, un collaborateur aux responsabilités multiples aussi. Au Théâtre Lyrique, il ne suffit pas de pouvoir jouer une action dans un décor — ce que tous les décors, déjà, ne permettent pas — mais il faut encore que le décor soit, par lui-même, une sorte d'*instrument de musique*. Sa construction doit-êtré conçue en pleine

connaissance de la partition, comme en celle du livre.

Et cela, non seulement en vue de la participation du décor au sentiment de l'œuvre, mais dans l'organisation pratique des moyens destinés à satisfaire à ses éléments de résonance. Ces derniers auront, de plus en plus, à se déplacer de la fosse aux coulisses, avec le besoin de vérité qui entraînera fatalement et heureusement le théâtre sincère vers une recherche de toutes les places aptes dans un cadre, à servir de point de départ à l'*illusion sonore*.

(A suivre.) Raoul LAPARRA.

PADEREWSKI

Paderewski (1)

La vie et l'œuvre de Paderewski sont loin d'être terminés. En ce moment même, le génial pianiste parcourt la province française pour apporter le fruit de son travail à nos orphelins et à nos veuves de guerre. Mais, déjà, son passé est si chargé de gloire qu'il est monumental et qu'il importe de le fixer pour la postérité.

Compatriote et ami du maître, M. H. Opienski avait tous les titres pour nous donner ce qu'il appelle trop modestement une Esquisse de sa vie et de son œuvre. C'est une étude très complète qui ne comporte pas moins de trois préfaces : l'une de M. Hanotaux sur l'homme politique, la seconde de M. Gustave Doret, sur le compositeur, la troisième de M. Alfred Cortot, sur le pianiste. Nous ne pouvons résister au plaisir de reproduire les pages vibrantes d'enthousiasme du grand pianiste français à l'adresse de son illustre aîné. On les trouvera plus loin.

Avec M. Opienski, nous suivrons ensuite Paderewski dans sa formation scolaire, à Varsovie, Berlin et Vienne, nous assisterons à ses premières compositions, à ses premiers succès de virtuose à Paris, précédant ceux de Londres, plus lents à s'affirmer; nous étudierons son opéra *Manru*, ses grandes compositions pianistiques et symphoniques; nous l'accompagnerons dans ses lointains voyages par le monde entier; nous relirons son magnifique discours sur Chopin, qui fait regretter que Paderewski n'ait pas mis une part de son génie dans la littérature; nous verrons le grand orateur lever en Amérique, équiper et envoyer en France une armée de Polonais pour combattre en faveur de la libération de son pays; nous le verrons enfin dans l'intimité de sa belle demeure de Riond-Bosson, dans laquelle il faut avoir pénétré pour en soupçonner tout le charme, la cordialité, en même temps que la grandeur et l'éclat.

De nombreuses photographies illustrent l'ouvrage de M. Opienski.

PADEREWSKI, PIANISTE

Les Français qui disaient « Litz » et qui le disent encore, ont dit « Paderewski » — et j'en ai peur, y persisteront. Mais tout en les écorchant magnifiquement, selon la cavalière tradition du

grand siècle, ils ont pourtant les premiers, fait frissonner ces noms prédestinés du soufflé irrésistible de la gloire.

Les débuts de Paderewski à Paris, ils furent pour les adolescents dont j'étais alors, une révélation décisive. Révélation de tout ce que pouvait comporter de noble notre art mineur d'interprètes, dans le grand champ de la musique, lorsque au lieu d'un pianiste, c'était un poète inspiré qui prenait possession du clavier.

Liszt n'avait pas dispensé pour nous, venus trop tard dans ce siècle du piano, l'impérieuse éloquence de son génie. Rubinstein vieillissant, sublime et inégal, n'apparaissait que de loin en loin sur les estrades parisiennes. Planté, déjà, menait à Mont-de-Marsan la vie du sage. Le talent raisonneur de Bülow n'enchantait qu'à demi nos jeunes aspirations, avides de sentir la musique palpiter sous des doigts moins dogmatiques.

Et soudainement ce coup de foudre, cet éblouissement, l'irruption dans nos cœurs et dans nos enthousiasmes de la personnalité magnétique de ce grand seigneur de légende dont l'interprétation avivait d'un accent d'ardente nouveauté des œuvres, hélas, décolorées par l'insistance consciencieuse de nos efforts quotidiens, dont la technique fulgurante comblait notre prescience d'un art libre, inventif, audacieux, dont la nervosité frémissante traduisait enfin pour nous le secret du clavier. En un mot, la réalisation de notre idéal, l'avènement du pianiste de notre temps.

Nous sommes nombreux de ces étudiants à devoir au fougueux Paderewski d'alors, plus qu'il ne peut le supposer. Non que nous songions à imiter l'inimitable, mais bien parce qu'il nous donnait conscience que le plus sûr et le plus haut moyen de servir les maîtres, c'était de leur prêter la sincérité absolue de la personnalité et parce qu'il nous apprenait que pour éveiller la vie dans les notes figées des textes, c'était sa propre vie qu'il leur fallait insuffler.

Et je ne parle pas seulement de ces interprétations de Chopin dont la légende s'est tôt emparée — mais des traductions inoubliables et dont le souvenir magnifique chante encore dans ma mémoire, après tant d'années, de Beethoven, de Schumann, de Bach. Il y eut une Fantaisie chromatique, une Sonate op. 111, qui demeurent pour moi la plus belle expression du génie de Paderewski divinateur, créateur de poésie musicale.

Puis ce fut la triomphale ascension, le fanatisme des deux mondes, que nous suivîmes avec la fierté de voir le plus grand d'entre nous, connaître, vivant, la gloire des demi-dieux. Et ceci est encore à dire, qui pour tant d'autres artistes, paraîtrait inexplicable, c'est que de tous ces succès, de tous ces accueils délirants qui partout attendaient le plus adulte des pianistes, aucun de nous ne songea qu'à s'en réjouir, comme s'il rejaillissait sur chacun un peu de cette gloire qui paraît sa destinée.

Puis, à l'apogée de sa carrière, alors que mûrissaient pour lui les jours où, plein de renommée, environné d'affection, il allait pouvoir se consacrer, sinon au repos, du moins à la détente d'autres travaux musicaux — le cataclysme sanglant qui pendant quatre années, bouleversa le monde et les consciences.

D'autres que moi diront ce que fut le rôle de Paderewski à cette époque. — Il y conquit à notre vénération passionnée des titres supplémentaires et non les moins surprenants.

Pendant près d'un siècle, la nostalgique musique de Chopin, en berçant le sommeil douloureux d'un pays opprimé suffisait à rappeler à l'humanité que ce pays existait et souffrait. N'est-ce pas une splendide aventure qu'il ait appartenu à l'interprète élu du chantre polonais, de redonner la liberté à ses concitoyens et de conduire sa patrie vers de nouvelles destinées ?

On pouvait penser que, ces temps révolus, après tant de jours passés à défendre son pays, en prévoyant, en agissant, en administrant, Paderewski homme d'Etat l'emporterait sur Paderewski musicien. Et pourtant il nous est revenu. Nous avons retrouvé dans les salles des deux continents où son nom magique fait affluer les foules de jadis, accrues d'une génération nouvelle à son tour subjuguée, la prodigieuse atmosphère des concerts d'autrefois.

C'est le même, l'unique Paderewski, aux moyens inépuisables, à l'ardeur pathétique, à la poésie rythmique miraculeuse.

Mais il s'ajoute par moments à son jeu quelque chose de prophétique et de grave que nous ne lui connaissions pas encore. Il continue à nous montrer la voie, à nous ouvrir, lumineux et certains, ces horizons que nos efforts ne font que deviner.

Alfred CORTOT,

(1) Henryk Opienski. — *I. P. Paderewski* (Lausanne, Edition Spes, Paris, Maison du Livre).