

à coup, comédie dramatique en 3 actes, de MM. Paul et Guy de Cassagnac (16 avril).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

CONCERTS POPULAIRES MONTEUX : *Le Sacre du Printemps* de M. Igor Stravinsky.

Je dois réparation à la Société des Amis de la Musique qui patronna les nouveaux **Concerts populaires** dominicaux. L'événement semble démontrer que l'idée fut heureuse et, s'il reste aux Amis de la Musique de quoi subventionner aussi l'A. C. P., ils auront droit aux félicitations les plus sincères. Lorsque M. Chevillard et l'orchestre Lamoureux se logaient à l'étroit dans ce qui est actuellement le Théâtre Réjane, ils ne se doutaient probablement guère qu'il y avait à côté d'eux une salle à peu près idéale, spacieuse et douée d'une acoustique excellente, la meilleure après celle du Conservatoire. C'était tout bonnement la salle du Casino de Paris, d'où jadis, au travers d'une cloison trop mince, s'échappaient par bouffées des chahuts de grosse caisse et de cornets à piston rythmant ironiquement le pianissimo des symphonies scandalisées, et dans laquelle M. Pierre Monteux a installé ces *Concerts populaires* dont le titre est surabondamment justifié par la modicité du prix des places, puisque ce prix varie de la bourgeoise tune à la pièce de dix sous démocratique. Et c'est bien vraiment la salle idéale ou presque, car, non seulement on y entend admirablement de la musique souvent non moins admirablement exécutée, mais encore, — grâce insigne et volupté suprême, — on y peut fumer en écoutant quelque chef-d'œuvre. Seul, le sens de la vue est ici plutôt peu flatté. L'encadrement de l'estrade des musiciens et la décoration du plafond sont du plus mauvais goût qu'on puisse rêver, et un tel contenant, dans l'ensemble, détonne assez désagréablement avec son contenu sonore. La raison en fut sans doute l'économie obligatoire aux débuts d'une entreprise de ce genre; on a gardé ce qu'on trouvait sans y rien changer. En somme, on peut fermer les yeux et, en se souvenant des cirques aux relents d'écurie, humer béatement le parfum d'un cigare. L'endroit, au surplus, se prêterait facilement à une transformation peu coûteuse; quelques badigeonnages en teintes plates y suffiraient. Il faut souhaiter que le succès en permette bientôt la dépense à la nouvelle société. Elle le mérite à tous égards, ce succès, par ses tendances vulgarisatrices, par le grand talent de son chef, la qualité des interprétations et la variété de programmes qui la distinguent avantageusement de ses concurrentes, de programmes où il y a autre chose que des symphonies de Beethoven et des lambeaux de drames wagnériens, où les plus audacieux des jeunes voisinent avec

Mozart et Schubert. Le public même paraît ici différent de celui qu'on rencontre ailleurs, moins acagnardé d'habitudes ou de préjugés, moins « abonné », plus ouvert, plus ingénument enthousiaste. M. Pierre Monteux termina sa trop brève saison en osant offrir à cet auditoire le **Sacre du Printemps** qu'il conduisit naguère au Théâtre des Champs-Élysées parmi les huées et les sifflets, et qu'il dirigea ici avec la même incomparable maîtrise. Il en fut récompensé par une ovation formidable qui s'adressait sans doute autant à lui et à son orchestre qu'à l'auteur. Cette ovation rappelait celle qui consola M. Fanelli des rigueurs d'un destin contraire, et sa véhémence fut vraisemblablement pour une bonne part inspirée par un sentiment analogue. M. Igor Stravinsky peut s'estimer vengé de l'inepte grossièreté du Tout-Paris des galas russes. Rien n'était plus intéressant que de connaître au concert, où la musique seule demeure, cet ouvrage diversement sensationnel. D'une façon générale, on ne peut pas dire que *le Sacre du Printemps* gagne à l'épreuve. Pour maintes pages, il y perdrait plutôt, surtout dans la seconde partie de l'œuvre. La « Danse sacrée », en particulier, apparaît ainsi totalement dépouillée de la poignante humanité que lui conférait le mimodrame ; elle avorte sans plus à des éclats d'une brutalité assez incohérente. La musique du *Sacre* s'atteste évidemment inséparable de la chorégraphie si génialement réalisée par M. Nijinsky, et à laquelle, d'ailleurs, collabora le musicien lui-même. Les deux forment ici un tout indissoluble, et assez légitimement, au demeurant, pour qu'il puisse sembler aussi scabreux qu'éventuellement injuste de porter un jugement sur l'un des facteurs de ce tout en faisant abstraction de l'autre. L'audition au concert, cependant, n'en paraît pas moins propre à fournir des clartés plus précises, plus nettes, sur la nature purement musicale de l'art de M. Stravinsky. En comparant *l'Oiseau de Feu* (1910) au *Sacre du Printemps* (1913), on pouvait assurément se sentir autorisé à douter quelque peu, sinon certes de la sincérité, du moins de la spontanéité parfaite d'une évolution si rapide. Peut-être bien pourtant serait-ce dans le second de ces ouvrages que le musicien fut, à certains égards, le plus véritablement spontané. Peut-être est-ce là, après avoir subi une sorte d'imbroglio d'influences pour un résultat discutable, que sa sensibilité en secoua délibérément le joug. Le programme du Concert Monteux donnait le portrait de M. Stravinsky photographié de pied en cap. Il s'y dressait en frac, cravate et gilet blancs, le pli du pantalon brisé sur le vernis des escarpins et la canne à la main. Mais, sous le gibus de soie mate, les traits de la physionomie accusaient un slavisme assez péremptoirement oriental, dessinaient un visage que n'eût aucunement défiguré le turban d'un Fils du Prophète ou le bonnet d'astrakan d'un Kirghis. Le fol-

klöre russe est tout un monde immense et disparate, où des alluvions byzantines, lithuaniennes, mongoles et tartares, des apports de l'Asie persane et ottomane, se sont juxtaposés, se mêlent et se coudoient. C'est aux plus expressément asiatiques de ces éléments que semble se rattacher l'inspiration de M. Stravinsky. Son exotisme atteindrait même volontiers jusqu'aux rives du Pacifique. L'audition du *Sacre du Printemps* chez M. Monteux évoqua par instants pour moi irrésistiblement le souvenir du *Théâtre annamite* de l'Exposition de 1889, avec ses fracas soudains de gong, ses grincements de dong-eô, ses subites fusées stridentes de song-hi. C'est bien là, en effet, et dans les environs, que mon oreille reçut la piquante révélation de toute une collection d'arts sonores insoupçonnés qui me revenaient en mémoire avec *le Sacre*. A cette époque, M. Julien Tiersot publia à la librairie Fischbacher un volume où il traitait de ces *Musiques pittoresques*, dont les échos retentirent alors de l'Esplanade des Invalides à la fameuse « Rue du Caire ». Et, en parcourant les exemples où M. Tiersot nota quelques thèmes recueillis au vol ou sous la dictée des exécutants, on est frappé de la parenté qui se dénonce entre l'inspiration de M. Stravinsky et principalement les mélodies arabes, javanaises ou cochinchinoises. Il advient même parfois que, pendant une ou deux mesures, la coïncidence soit presque absolue avec tels passages de la partition du *Sacre*, et, pour maintes incises mélodiques, il suffirait d'une harmonisation appropriée pour que l'illusion fût complète. Un autre petit livre, de M. Bénédicte, intitulé *les Musiques bizarres à l'Exposition* et édité chez Hartmann en 1889, suggère observation pareille à propos des monodies chinoises et japonaises. Il est évident que M. Stravinsky ne va pas chercher ses motifs dans des publications folkloristes et que ces rencontres sont fortuites. Mais elles n'en sont que plus significatives. Malgré quelques velléités tziganes ou gitanes au surplus de même origine, aussi bien que marocaines ou quelconques, toutes les variétés de la musique arabe, c'est l'Asie la plus authentique et souvent la plus lointaine qui s'incarne dans le slavisme de l'inspiration du *Sacre* ; et cela, non plus sous l'aspect de rapsodies ou fantaisies franchement exotiques, mais sous la forme d'une œuvre d'art exprimant directement la sensibilité d'un musicien pourvu de la culture spécifique occidentale la plus raffinée. Par ses tendances extrêmes, le fait peut passer pour nouveau dans l'histoire de notre musique européenne qui, si elle fit fréquemment appel à la chanson populaire la plus diverse pour y puiser des éléments renovateurs, n'en sut pas encore assimiler d'aussi spéciaux. Quoique le mouvement dans ce sens semble s'accroître de nos jours grâce à la participation récente de l'Espagne, de la Hongrie et des pays slaves à l'évolution musicale, le plus oriental même de tout ce que les Rus-

ses ont produit jusqu'ici reste fort en deçà de l'ouvrage de M. Stravinsky à cet égard. On ne saurait certes prétendre à priori que la monodie asiatique nous soit à jamais inassimilable, mais c'est assurément la plus foncièrement étrangère à notre sensibilité aryenne. Il semble qu'intervienne, dans l'expression musicale des sensibilités humaines, une sorte de syntaxe instinctive, corrélative aux caractères ethniques généraux ou particuliers, mais analogue à celle qui dicta la constitution du langage articulé chez les différents peuples. L'idiome musical de notre Occident correspond à nos langues indo-européennes, à souple flexion et de plus en plus analytiques. L'Asie centrale, orientale ou maléo-javanaise est la terre des langues monosyllabiques ou isolantes et des langues agglutinantes. La flexion inférieure, indigente et figée des langues sémitiques forme l'intermédiaire. On retrouve dans la musique universelle des contrastes ou des nuances d'une concordance assez nette. Sans doute, outre le tempérament autochtone, bien des causes ont pu influencer sur l'idiosyncrasie des folklores et des arts « nationaux » : migrations, invasions guerrières ou infiltrations pacifiques, longue hérédité de culture ininterrompue, retour à la barbarie, momification ou dégénérescence des races. Il n'en est pas moins intéressant de constater que l'art musical utilise et utilisa, où et quand que ce soit, une matière première unique, à savoir le son musical, phénomène physique objectif ; que, dès l'antiquité, cet art sonore semble avoir eu d'identiques et communs fondements théoriques qu'attesteraient l'usage du système pythagoricien chez les Chinois ; et que pourtant ce soit seulement dans notre Europe occidentale, où la théorie primitive nous en vint également des anciens Grecs et par eux de plus loin sans doute, que cet art a su réaliser une évolution harmonique faisant de lui le langage humain le plus riche, le plus souple et le plus délicat en même temps que le plus logique. Il est remarquable que, dans le reste du monde, la musique soit demeurée presque exclusivement monodique, réduite à tout au plus une harmonie rudimentaire, impuissante à engendrer des œuvres de vaste envergure, de cohésion et eurhythmie apolliniennes. La monodie asiatique est le reflet fidèle de ses langues isolantes et agglutinantes. Ses courts motifs, dépareillés, interchangeableables, inlassablement ressassés, ses interpolations de mélismes, ses enchevêtrements ou marqueterie d'incises, sont l'image du monosyllabisme chinois, annamite ou birman, de l'agglutination japonaise, coréenne, mongole, javanaise, caucasienne ou turque. L'indécise arabesque de psalmodies trainardes ou convulsées semblerait procéder de l'équivoque syntaxe sémitique. L'expression même est toujours vague, hybride, bâtarde, parce que hétérogène et incohérente en ses moyens. Cette musique n'agit pas, comme la nôtre, par l'essor et les fluctuations d'une sensation conti-

nue se transmuant en émotion humaine ; mais, au contraire, par à-coups, accès parfois épileptiques, par juxtaposition de contrastes, succession de morcellements plus ou moins disparates. Elle se déroule par tranches consécutives, à l'instar des verres colorés de lanterne magique. Il en résulte que cette musique n'exprime pour nous rien d'humain, ou du moins de ce que nous concevons par ce terme, et on peut s'en expliquer que nous la qualifions volontiers spontanément de « pittoresque ». Elle est aussi incapable de parler intelligiblement à notre sensibilité que de l'émouvoir. Elle s'adresse à une mentalité inculte, inerte ou névrosée, lascive, lunatique ou fataliste, immuablement enfantine. Elle nous apparaît inéluctablement superficielle, extérieure, décorative au meilleur cas. On ne saurait guère mieux traduire l'impression qu'elle provoque en nous qu'en disant qu'il semble que ce soit de la musique qu'on « voit » plutôt qu'on ne la « sent ». En essayant d'analyser ainsi la monodie asiatique, on s'aperçoit qu'on en arrive involontairement à décrire à peu près la partition de M. Stravinsky et à définir l'impression qui se dégage de sa rutilante mosaïque. On s'en explique aussi le morcellement quasi-congénital du *Sacre du Printemps* et, malgré l'habileté du compositeur, l'incohérence musicale indélébile que souligne au concert l'absence du spectacle ; incohérence qui transparait ou s'affirme jusque même dans les pages de musique pure que constituent les deux préludes. L'art de M. Stravinsky est cependant plus complexe que le folklore spécial et bariolé dont son inspiration semble être le sosie. J'ai indiqué ici naguère les caractéristiques de la très singulière polyphonie qu'il en confectionne. Harmonisation ou contrepoint hétéroclites, cette polyphonie s'atteste remarquablement adéquate à la nature de la mélodie qui en est le prétexte, et, à cause même de cela, elle en accuse l'incohérence morcelée et l'impéritie expressive. Elle aussi n'agit que par opposition de tranches successives, par juxtaposition de compartiments, et l'obstiné parti pris de doubles, triples ou quadruples appoggiatures de seconde à perpète lui interdit toute expression nuancée. L'oreille, une fois habituée à la dissonance constante, n'en reçoit plus l'effet que par masses, par l'alternance de contrastes où la part du rythme et de l'orchestration est souvent prédominante. J'avoue que l'outrance des combinaisons harmoniques, où se complait le musicien, est la partie de son art de la spontanéité de quoi il m'est le plus difficile de me convaincre. M. Stravinsky a composé d'après ce système *Trois Poésies de la lyrique japonaise* ; — « japonaise » précisément. Sur la première et la dernière de ces mélodies publiées pour chant et piano, j'ai fait cette expérience, qui est à la disposition de chacun, de transposer la portée inférieure un ton plus bas en jouant la portée supérieure telle qu'elle est écrite. L'effet ainsi produit est sensiblement pareil à celui

de la notation originale, et certaines personnes le lui ont même préféré. Il s'ensuivrait que, si la polyphonie de M. Stravinsky est spontanée, elle semble à tout le moins assez arbitrairement aléatoire. Or, tout arbitraire est oiseux. Si un tel cliquetis tétu de dissonances est parfois délicieux, la faculté d'y apporter impunément des altérations de ce genre en fait musicalement un jeu assez puéril. *Elektra*, de M. Richard Strauss (un peu partout, mais en particulier pages 80 à 84 de l'édition allemande), offre l'exemple d'agglomérats sonores aussi exceptionnellement « dissonants » que ce qu'on rencontre dans *le Sacre du Printemps*. La comparaison peut montrer ce qui distingue le « contrepoint d'accords », auquel semble de plus en plus tendre notre évolution harmonique, de l'empirisme hétérogène inauguré par M. Stravinsky. Cependant, si l'audition au concert incite à telles réflexions purement musicales, on ne doit pas oublier que l'ouvrage avait une autre destination à laquelle, en résumé, il répond admirablement. L'asiatisme de cette musique la rendait merveilleusement apte à illustrer, plutôt peut-être qu'exprimer, l'enfance mythique d'une humanité fruste, extatique ou brutale en sa barbarie incohérente. Hors du théâtre, l'impression est assez bien celle d'un cahier d'estampes chinoises ou japonaises. On est moins ému qu'étonné; au fond, plus amusé peut-être que frappé. Attendons M. Stravinsky aux prises avec un sujet propice à une émotion plus humaine que celle plausiblement accessible, en somme, à un ballet, quel qu'en soit l'argument. L'épreuve ne peut certes manquer d'être d'un captivant intérêt, eu égard à la fois à sa maîtrise des ressources de son art et à l'orientalisme infus qui paraît essentiel à sa sensibilité. L'empirisme, d'ailleurs, s'avère bien rarement infécond. Il est l'origine et demeure la source vive inépuisable de tout art, — à condition pourtant d'en éliminer d'instinct l'arbitraire, stérile autant qu'oiseux.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition Claude Monet (Galerie Durand-Ruel). — Exposition Eva Gonzalès (Galerie Bernheim-Jeune). — Exposition Berthe Morizot (Galerie Manzi et Joyant). — Exposition Hans Ekegardh (Galerie Montaigne). — Exposition d'Espagnat et Marque (Galerie Guillemonat). — La Société Nouvelle (Galerie Georges Petit). — Exposition Jean Lefort, Exposition Michel Cazin, Exposition Fernand Maillaud, Exposition Gumery (Georges Petit). — Exposition Thiesson (Galerie Vildrac).

Galerie Durand-Ruel, une importante sélection de l'œuvre de **Claude Monet** emprunte ses éléments aux meilleurs moments de l'évolution du maître paysagiste, depuis le *Dégel* ou les visions de Bordighera, et les villages de Normandie vus dans la brume matinale, jusqu'aux belles séries des *Cathédrales*, des *Ponts de Lon-*