

merciales, etc... ce sera parfait. Et nous ne serons plus que le Mâle de l'Abeille.

R. DE BURY.

MUSIQUE

CONCERTS KOUSSEVITZKY : *Quatrième Symphonie* d'Albéric Magnard ; *Liturgie de Saint Jean Chrysostome* de Gretchaninoff ; *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky, orchestrés par M. Maurice Ravel ; *Ouverture de Rousslan et Ludmilla de Glinka* ; *Pour une Fête de Printemps* d'Albert Roussel ; *Septième Symphonie* de Beethoven. — LES FÊTES DU PEUPLE d'Albert Doyen. — *La Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns. — *Les Sonates de Mozart* révisées par Saint-Saëns.

Après avoir connu des commencements incertains, sinon difficiles, les **Concerts Koussevitzky** se sont décidément imposés à l'attention des mélomanes au point de faire aujourd'hui salle comble dans la pompeuse vastitude de notre Opéra trismégiste. Succès d'ailleurs amplement mérité pour la variété, souvent la nouveauté des programmes, autant que pour la personnalité d'un chef duquel les qualités sont exceptionnelles et fondamentales en son art, tandis que les imperfections qui parfois les déparent apparaissent, en somme, aisément amendables à l'expérience et à la réflexion sincère. M. Koussevitzky débuta chez nous par des séances de musique exclusivement russe et ce fut lui qui le premier révéla, avec la *Suite Scythe*, l'existence de M. Serge Prokofieff au public parisien. Il adjoignit depuis, à l'Opéra, de la musique française à son répertoire, ce qui nous valut entre autres choses une excellente exécution du savoureux *Protée* de M. Darius Milhaud. M. Koussevitzky s'atteste au surplus disposé à accueillir aimablement, aux côtés des meilleurs de leurs aînés d'hier, jusqu'aux plus audacieux avant-gardistes de notre jeune école, et c'est parfait. Il serait toutefois regrettable que sa courtoisie de visiteur étranger envers ses hôtes que nous sommes l'induisît traîtreusement à lui faire perdre son temps et le nôtre. C'est ce à quoi il aboutit, sans doute uniquement par complaisance extrême bien plutôt, souhaitons-le, que par goût, en immolant un tiers de la durée de son premier concert à l'inanité agressive de l'énorme et calamiteuse *Quatrième Symphonie* de Magnard. Ce monument d'impuissance, que sa longueur rend plus odieux encore, n'est qu'une compilation grandiloquente et vide de fonds de tiroirs de Beethoven, de Wagner, de Franck et du Vincent d'Indy des plus mauvais jours, assaisonnée d'une instrumentation à la

fois pâteuse et ériarde. Il est bien difficile de s'expliquer la renommée dont bénéficia de son vivant, et jouit même encore aujourd'hui dans un petit cercle de thuriféraires, ce pseudo-compositeur qui ne sut onques perpétrer que de la pire musique d'amateur empoisonné de scholisme. Ses exaltés apologistes, par surcroît, ont poussé le zèle inconscient jusqu'à tenter de le transfigurer en héros pour un geste stupide par lequel il risquait de faire brûler tout un village et fusiller ses habitants. Si Magnard voulait tuer des Allemands pendant la guerre et servir ainsi son pays, cela lui était bien facile : il n'avait qu'à s'engager, comme tant d'autres l'on fait simplement, sans esbroufe. Au lieu de cela il semble avoir prémédité la scène de sanglant mélodrame dont ceux qui l'entouraient pouvaient devenir les victimes. Car si sa maison fut anéantie par le feu avec les objets d'art qu'elle contenait, si son propre beau-fils n'échappa à la mort par représailles qu'en se donnant pour l'enfant du jardinier, il avait pris soin par avance de mettre à l'abri ses ouvrages et ses manuscrits. Précaution presque monstrueuse eu égard à ce qu'il exposait ou sacrifiait. Albéric Magnard passait pour posséder un caractère singulier, impulsif, teinté de sauvagerie quelque peu misanthrope. Il n'était probablement pas indemne de névrose. Ce serait la seule excuse de son acte inutile et dément. Sa musique, elle, n'en a pas. Un tel exemple que le sien procurerait aux adversaires du principe de l'héritage un sérieux argument. Il est évidemment déplorable que des loisirs assurés par une opulente succession paternelle puissent fournir licence à un *minus habens* d'un pareil acabit de se soustraire à son office prédestiné de quelconque uhureau de ministère pour encombrer oiseusement les débouchés d'un art. Si reconnaissants que nous soyons certes à M. Koussevitzky de garder à notre musique une place honorable en ses programmes, qu'il se persuade que nous ne nous plaindrons jamais qu'il nous joue trop de musique russe, surtout de celle que nous ignorons ou qui nous est peu familière. C'est peut-être avant tout ce que nous attendons de lui et, pour notre culture, l'intérêt principal de ses concerts. Et, juste à ce propos, on ne saurait dissimuler quelque déception pour le moins relative. Sans doute, M. Koussevitzky nous fit connaître, de Gretchaninoff, une *Liturgie de Saint Jean Chrysostome* que son charme byzantino-schumanien n'empêcha toutefois de

sembler quelque peu longuette; le *Troisième Concerto* de M. Prokofieff est digne assurément d'une seconde audition et on attend avec grande impatience que sa publication permette de l'apprécier plus à fond qu'au passage pour en parler honnêtement. Mais le *Rossignol* de M. Stravinsky et le *Coq d'Or* de Rimsky-Korsakoff nous sont de vieilles connaissances; et la musique russe serait-elle donc si pauvre en œuvres instrumentales originales pour que M. Koussevitzky en fût réduit à prier M. Maurice Ravel d'orchestrer, d'ailleurs admirablement, les musicalement plutôt faiblarde *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky? La partition de la *Kovanchtchina*, tout expressive et dramatique, exige trop ostensiblement le théâtre pour que, avant la représentation annoncée par notre Opéra, les fragments entendus la saison dernière ne soient avérés suffisants. Par contre, on doit remercier vivement M. Koussevitzky de la gracieuse *Ouverture de Rossan et Ludmilla* où la marque de Weber et de Schubert est piquante à ces primes essais de l'art slave. Et pourquoi, en partant de cet ancêtre Glinka, M. Koussevitzky ne déroulerait-il pas devant nous l'enchaînement chronologique de la verveuse évolution de la musique russe à travers son âge héroïque ingénu, puis les diverses influences qu'elle subit de l'étranger, parfois volontairement, telle l'allemande avec Tchaïkowsky et Glazounoff, pour s'en dégager peu à peu et désormais victorieusement comme M. Serge Prokofieff paraît le démontrer sans ambages. Ce serait fort intéressant. Les programmes que nous octroya M. Koussevitzky, néanmoins, n'ont pas manqué d'enseignements, et précisément en ce qui concerne sa spécialité, si on peut dire. Il est trop naturel et humain qu'un virtuose de l'orchestre aussi remarquable que lui choisisse de préférence à d'autres les ouvrages particulièrement idoines à faire briller son talent pour qu'on lui en veuille adresser un bien cuisant reproche. Le *Coq d'Or* est à cet égard aussi avantageux que *Schéhérazade* et le *Capriccio espagnol*. Presque à l'égal de ceux-ci, la musique légère, enjouée, à fleur de peau, y apparaît surtout comme un prétexte au jeu des timbres. Et il est significatif de devoir constater combien cet art a déjà vieilli. Cette instrumentation élégamment roublarde dénonce aujourd'hui ses ficelles; ses effets de contraste attendu sont désormais aussi prévus que les collisions innocentes des couleurs

complémentaires antithétiques. On songe à l'arbre rubescent piqué dans le vert tendre des bords d'une eau bien frisée de Thaulow, aux jaunes et violets d'un Latouche, aux outremer, ocres et orangés des venisianeries de Ziem. Cela ne laisse plus qu'une impression de bimbelerie pimpante, d'irréremédiablement fait de chic, sinon de pur chiqué. Sans doute c'est joli ; c'est même trop joli et on se lasse vite de cette inconsistance papillonnante. La comparaison avec la nouvelle version orchestrale des *Tableaux d'une Exposition* décelait la différence entre la véritable maîtrise et cette virtuosité vaine. Encore M. Maurice Ravel était-il ici desservi par la médiocrité d'une composition qui n'est pas de lui et où son rôle se bornait à la confection d'une parure pittoresque. Il s'ensuivit pourtant une sorte de métamorphose qui allait bien plus loin que la surface, où la matière instrumentale subtilement fouillée semblait amalgamée au contenu musical au lieu d'y postichement rechercher l'effet pour l'effet, et par quoi le raffinement d'un métier merveilleux conférait à l'œuvre imparfaite une valeur inopinée. Par ailleurs, *Pour une Fête de Printemps* de M. Albert Roussel affirmait l'équilibre adéquat de la pensée et de son élocution sonore. Dans cette orchestration si personnelle, précise et souple en sa luxuriance quasiment stylisée, pourrait-on dire parfois, rien n'évoque la virtuosité de parade. Tout y est sûreté et vérité expressives. Et la probité de cet art est loin d'en entamer la richesse inventive et la puissance. On dirait plutôt qu'au contraire il insuffle la vie à une inspiration ambiguë et fugace, séduisante et comme insaisissable qui sans lui volontiers se résoudrait en rythme. Et il est bon de noter en passant que MM. Ravel et Roussel, en l'espèce, procèdent tous les deux peu ou prou lointainement, mais essentiellement de Berlioz, tandis que, dans le brio systématique autant que systématisé de Rimsky, transparaît nettement la filiation mendelssohnienne. En vérité, Berlioz est le vrai Maître de l'orchestre. Je crois bien que j'en ai médité quelque peu jadis. Ce fut certes aberration pure. On se demande aussi sans trouver de réponse pourquoi M. Koussevitzky prend l'habitude d'afficher chaque saison la *Neuvième Symphonie* qu'on entend chez nous tous les ans dans à peu près tous nos concerts. Son geste, à priori, semblerait désintéressé car nul ouvrage n'est moins favorable à une exécution virtuosesque. Quand il la composa, Beethoven était complètement sourd

et avait définitivement perdu la notion la plus infinitésimale des rapports d'intensité réciproque entre les différents groupes de l'orchestre. Dans les *forte*, le maigre ensemble des bois est matériellement incapable de lutter contre la masse des cordes, encore moins lorsque viennent s'y joindre les cors et les trompettes, et rien n'est en outre plus ridicule que l'embarras de celles-ci, alors dépourvues de pistons, ressassant un sempiternel *ré — la — la — ré* pour s'interrompre et se taire subitement à la moindre modulation passagère, puis reprendre leur litanie dès qu'on est revenu dans le ton. Wagner, dans une étude pénétrante, a signalé ces défauts avec d'autres et indiqué les corrections qu'il y apportait dans la pratique. Ce n'est pas assez. Pour la rendre aujourd'hui supportable, il faudrait presque réorchestrer la *Neuvième*. Mais est-ce bien nécessaire ? La perennité de cette œuvre à l'heure où nous sommes est vraiment pour déconcerter. Le culte que certains lui vouent encore, la vogue ou plutôt la piété qui lui reste fidèle sont un curieux aspect de cette forme de snobisme qui admire aveuglément tout ce qui fut signé d'un nom illustre et vénéré, et même en admire davantage ce à quoi la sensibilité d'instinct résiste et devant quoi elle ne s'incline que par une contrainte insue. La *Neuvième* s'imposa peut-être surtout par ses dimensions mégalo-manes, son romantisme sentimental, et au fond, mélodramatique, mais sublimisé, pourrait-on dire, par un ascétisme rocailleux et quasiment abstrait de l'expression qui semble y dérober une beauté secrète inaccessible. Qui, jadis ou naguère encore même, échappa à l'envoûtement ? L'adoration fut unanime. Mais la beauté spécifique objective fait seule le chef-d'œuvre intangible à l'épreuve du temps. Si humain, voire surhumain fût-il, le prétexte de l'œuvre d'art est impuissant à la rendre immortelle. Désormais le voile d'illusion s'est déchiré qui nous cachait les tares de l'idole d'argile et on les découvre avec une sorte d'ahurissement. Les trois quarts au moins de la partie chorale sont une invraisemblable gageure de vacuité et de laideur. Le drame creux du développement thématique, au premier *Allegro*, nous indiffère en sa grandiloquence autant que le détachement terrestre de l'*Adagio* mystique en ses variations monotones. Musicalement, selon le mot profond de M. Georges Auric, il ne nous reste plus de tout cela que l'impression « du plus pathétique néant ». Mais peut être fut-ce avant tout ce pathétique, cette dramatisation extra-

musicale, qui, comme aussi bien la plupart de ses confrères, stimule la persévérance de M. Koussevitzky à nous en réitérer le régal de son interprétation personnelle: Arbitraire, saccadée, forcée, artificielle, on ne saurait dissimuler que celle-ci n'est point très heureuse, et convulse bien plutôt qu'elle ne galvanise ce qui dorénavant n'est guère, au surplus, qu'un cadavre. Combien M. Koussevitzky ferait œuvre plus précieuse à notre joie comme à notre culture en nous jouant tout le Mozart inconnu ou négligé; sinon méconnu, grâce à la beethovénienne épidémie d'hyperesthésie romanesque. C'est là que gît la beauté spécifique absolue, immarcescible, impérissable. Car il y a plus de musique dans un seul quatuor de Mozart que dans les neufs symphonies de Beethoven.

Il y a bien longtemps que je n'avais ouï la *Neuvième*. La dernière fois, c'était au Trocadéro, à l'un de ces festivals organisés par Albert Doyen pour l'édification des prolétaires. Cinq mille personnes s'étagaient dans l'immense vaisseau, et dont chacune avait payé sa place. Je n'avais jamais vu, je l'avoue, un semblable auditoire, silencieux, immobile, attentif, et involontairement je comparais. « Quelle différence, me disais-je, entre la révérence naïve de cet inaverti populo envers l'œuvre d'art et le sans gêne de nos amateurs mélomanes aux théâtres et aux concerts, où les dames causent gentiment de leurs petites affaires et se poudrent le bout du nez pendant la musique ! » Pourtant, j'avais jugé trop tôt. Juste à ce moment, devant moi, un frais visage de jeune fille se pencha vers l'oreille de son jeune voisin et murmura tout bas quelques paroles. Ils souriaient en se mangeant des yeux, et la joie qui émanait d'eux, rayonnante, pour être moins métaphysique, valait bien celle que chantait l'Ode célèbre de Schiller. Ce ne fut d'ailleurs qu'un instant. Mais, plus tard, aux premières mesures du petit chœur de la fin, — (*ré, ré, do #, la, mi, mi, ré #, si, etc.*) — ce public ignorant augura sans effort l'imminence d'un dénouement tout proche, et, imitant sans le savoir la grossièreté quotidienne des habitués de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de partout où vont les gens chics, un certain nombre de familles se levèrent en dérangeant leurs voisins pour arriver avant eux aux vestiaires. Alors Albert Doyen fut épique. Interrompant l'exécution, il se retourna foudroyant : « Camarades ! Comment, voici des enfants qui ont travaillé six mois pour vous et c'est ainsi que vous vous conduisez ! » Il n'eut pas besoin d'en

dire plus. Chacun s'était rassis un peu confus et l'ultime ovation fut formidable. J'ai remords de n'avoir pas parlé plus tôt ici de ces **Fêtes du Peuple** qu'Albert Doyen fonda, de ses 250 exécutants, soli, chœur et orchestre, qu'il rassembla et éduqua afin de répandre la connaissance et le goût de l'art musical parmi les classes hier déshéritées qui ont enfin conquis le droit de vivre librement pendant huit heures par jour et de se cultiver. Albert Doyen est un apôtre. Il respire la sympathie, la bonté, la loyauté et l'enthousiasme. Il s'est voué tout entier à sa tâche ; il a la foi. Il est le missionnaire de l'Art, source de toute noblesse d'âme et élévation de pensée. Cela n'est pas commode d'éprouver des sentiments bas en face d'un chef-d'œuvre. La culture artistique est le plus douce et la plus sûre des morales. Combien n'en doit-on pas aimer Doyen ! Il sème un grain qui lèvera. Peut-être cependant semble-t-il quelque peu austère, sinon âpre en ses choix. Si la portée morale subjective de la *Neuvième* peut paraître indéniable, sa valeur musicale éducatrice est plus que contestable. Puisque, par ailleurs, il donna l'une des *Béatitudes* de Franck, pourquoi Albert Doyen ne révélerait-il pas à ses ouailles la payenne beauté du *Requiem* de Mozart ou de Gabriel Fauré ? Et, si ces deux chefs-d'œuvre dépassent les moyens actuel de ses choristes, au lieu d'égosiller ses soprani au *si b* aigus de la *Neuvième*, pourquoi ne leur ferait-il pas chanter tout bonnement *la Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns ? Le poème d'Hugo en est fort beau et la partition, l'une des œuvres les plus harmonieuses qu'ait produites le fécond musicien. Pour les voix autant que pour l'orchestre, l'écriture en est magistrale. Cet ouvrage porte même avec soi une vertu vulgarisatrice s'exerçant tout au bienfait d'un auditoire novice, qui y apprendrait peu à peu à distinguer et bientôt reconnaître à la file les styles de Bach, de Haendel, de Mozart, de Mendelssohn, sans compter çà et là la manière de Saint Saëns en personne et jusqu'à de flagrants échos de *l'Or du Rhin*. Ceci sans la moindre ironie, car une très pure et sereine eurythmie agrège le tout en beauté. Cela n'a certes rien d'une compilation ; ce serait bien plutôt le butin d'une abeille légère, industrielle, qui a volé de fleur en fleur et composé son miel de ces sucres parfumés divers. Tout de même, si M. Saint-Saëns vivait encore, il ne pourrait pas dire que je ne lui fais pas de réclame. La vérité, hélas ! m'oblige à lui en faire une autre moins agréable à propos de l'édi-

tion révisée par lui des *Sonates de Mozart*. J'ai cité naguère ici même quelques graves incorrections de cette édition incomplète par l'absence de la *Sonate en si \flat* de 1789 et qui, par compensation présumable, en contient une apocryphe. Ce n'est pas tout. A la page 128, mesures 24 et 25, surgissent soudain deux mesures qui ne sont autre chose que les mesures 14 et 15 de ladite page 128. On voit d'ici le résultat. Cette intercalation saugrenue se trouve dans le *Rondo* final de la *Sonate en Ré* portant le numéro 9, qui est, en réalité, le numéro 7 des sonates de Mozart, et fut écrite, non pas en 1778, mais à la fin de 1777. Puisque M. Saint-Saëns ne le peut plus, il faut bien rectifier ses erreurs à sa place. Bien loin de contrister son ombre, cela la réjouira sans aucun doute.

Les théâtres sont décourageants. J'en parlerai la prochaine fois, mais est-ce vraiment bien la peine ?

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition de la Cimaise, galerie Devambe. — Deuxième groupe de peintres modernes, galerie Bernheim Jeune. — Exposition de dessins et cuirs incisés de Steinlen, librairie Helleu et Sergent. — Exposition de Tableaux de Fleurs, galerie Marcel Bernheim.

A la **Cimaise**, exposition assez nombreuse de David Nillet. Vingt toiles environ disent la beauté sombre, la détresse, le caractère vieillot, l'intime des gens et des pierres parmi les frondaisons tout de même abondantes et parfois animées du vieux pays breton. Des vitraux rutilent dans la pierre grise des églises. Une vieille femme somnole auprès de la large fenêtre par où apparaît tout entier le petit village serré autour de son église. Des bœufs boivent à la rivière très basse sous le pont aux arches trapues et le fond de l'horizon se remplit de grands peupliers et de collines vertes. Voici le vieux berger las, et le tisserand perdu dans les bois de son métier, parmi les murs granuleux et noirâtres ; des calvaires, encore des églises ; des vieux, le dos voûté, mais la démarche lente et ferme comme la durée, passent d'un pas las, mais régulier près des vieilles pierres où les pollens ont planté la jeune vie végétale. David Nillet est un bon peintre de la Bretagne. Il l'aime tant qu'il en veut tout dire ; cette multiplicité du détail savamment distribué lui donne des arabesques curieuses. On pénètre facilement dans ce luxe d'explications et l'image se