

des prosateurs — pas plus, d'ailleurs, malgré un choix qui m'a été très agréable, qu'il n'y a un poète unique, maître de tous les autres. S'il s'agissait de l'Europe, la réponse serait des plus facile, puisqu'il faudrait juger entre Ibsen et Tolstoï ; il ne s'agit que de la France ; elle est impossible. J'attends donc avec curiosité le nom de l'élu du peuple ; cela sera une indication psychologique fort intéressante. Puis-je dire que j'ai moins d'impatience de l'opinion des littérateurs ? Si elle nous impose M. Zola, je me rangerai parmi les rebelles à cette royauté de théâtre ; si elle nous offre MM. Tel ou Tel, je reconnaitrai là les effets d'une amitié indiscreète, quoique peut-être raisonnable ; si enfin elle nous offrait M. Anatole France, je me rallierais très volontiers à un prince dont l'avènement pourrait nous faire espérer le règne béni du scepticisme.

Et voici encore un billet de Maurice Maeterlinck qui n'était alors que l'auteur des « *Petits drames pour marionnettes* » et de *La Sagesse et la Destinée*.

Il y a quelques années, j'aurais peut-être hésité un instant. Anatole France n'était alors que le plus parfait artiste de ce temps. Il en est aujourd'hui, par surcroît, le penseur le plus profond, le plus humain et le plus noble.

Le règne du Prince des Prosateurs fut un long règne, mais fut-il le règne béni du scepticisme qu'espérait Remy de Gourmont ?

R. DE BURY.

MUSIQUE

CONCERTS KOUSSEVITZKY : Arthur Honegger : *Pacific* (231) ; A. Tansman : *Légende* ; Roland-Manuel : *Tempo di Ballo* ; Francesco Malipiero : *Impressions d'après nature* ; Florent Schmitt : *Mirages* ; Serge Prokofieff : *Deuxième Concerto* ; *Sept ! Ils sont sept !* Igor Stravinsky : *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie*. — A. Honegger : *le Roi David*.

Les quatre concerts que M. Koussevitzky a donnés, selon sa coutume, en mai à l'Opéra ont été fort intéressants en ce qu'ils nous offraient toute une série de premières auditions. A vrai dire, la plupart des œuvres ainsi révélées étaient encore inédites, ce qui ne permet guère d'en avoir qu'une impression superficielle. La musique qu'on entend de la sorte est à peu près comme une collection de tableaux devant laquelle on passerait sans s'arrêter et j'admèrerais fort, en m'en défiant beaucoup, l'expert le plus calé qui oserait de cette manière en prononcer une estimation

honnête et responsable. Sous le bénéfice de ces réserves, il faut bien en parler quand même, afin de ne point causer aux auteurs le tort d'un silence plus dommageable que même un jugement téméraire. Nos jeunes compositeurs ne connaissent pas leur veine d'arriver en un temps où la vie musicale est chez nous si intense, le désir du nouveau si vif et, le dissimuler serait vain, le snobisme si complaisant que, parfois à peine échappés de l'adolescence, ils peuvent le plus facilement du monde soumettre immédiatement leurs productions au public. Jadis il en était tout autrement, et il est excellent que les errements actuels aient remplacé les autres, car il n'est pas de plus précieux enseignement pour un musicien que de s'entendre exécuter. M. Arthur Honegger est assurément l'un des plus favorisés, puisqu'il ne se passe guère d'année sans que M. Koussevitzky joue de lui une œuvre nouvelle et qu'il obtint ailleurs, cette saison, trois auditions sensationnelles de son **Roi David**. M. Honegger est un artiste sympathique entre tous pour sa sincérité, sa modestie et le sérieux de son effort. Pourtant cet effort même n'est pas sans suggérer quelque inquiétude. Le musicien est évidemment handicapé pour la course à la gloire : il lui manque la personnalité d'inspiration et l'instinct de l'harmonie contemporaine. Ses tendances et ses aspirations généreuses l'entraînent néanmoins vers le clan novateur. Son œuvre, fort mêlé et disparate, trahit ses ambitions et son embarras. On y rencontre des compositions d'un néo-classicisme infus, telle la *Rapsodie* pour instruments à vent et piano, dédiée à M. Widor, dont elle ne saurait certes effaroucher le réactionnarisme impénitent. Depuis, M. Honegger semble avoir subi fortement l'ascendant, non seulement de M. Stravinsky, presque inévitable, mais aussi de M. Schönberg, et le *Cahier romand* s'en divulgue le plus incohérent et décevant résultat. Entre temps, il n'avait point laissé de rendre occasionnellement hommage à M. Maurice Ravel. On éprouve que M. Honegger s'évertue de tous les côtés comme un peu à l'aventure et assez fréquemment dans des voies incompatibles avec ses facultés natives. Il en fournit la preuve avec *le Roi David* qu'il lui fallut composer dans un délai trop court pour qu'il eût latitude de ne pas s'abandonner tout uniment à sa nature. Cet ouvrage, des plus honorables, présente en ses vingt-huit morceaux une collection de spécimens de styles et d'influences fort

diverses, de Bach à Gabriel Fauré. Les pseudo-hardiesses, par quoi l'auteur y voulut corser son harmonie, se décèlent à l'examen des plus clémentes, ressortissant au genre facticement superficiel du glacié de quintes augmentées dont M. Paul Dukas badigeonna certaines pages d'*Ariane et Barbe-Bleue*. En dépit de quelques élans, la polyphonie coulante, impersonnelle et peu poussée, est d'un médiocre intérêt purement musical. Dans l'ensemble, on a irrésistiblement l'impression de ce qu'on dénomme outre-Rhin de la « musique de capellmeister », encore que talentueuse et, en cette espèce, assez rare. Dans son premier poème symphonique, *le Chant de Nigamon*, M. Honegger paraissait s'engager dans le sillage de M. Richard Strauss, qui sans doute serait pour lui l'issue la plus favorable. Car M. Strauss n'a jamais recherché des combinaisons singulières dans le domaine de l'harmonie. Il usa simplement de celles dont on se servait avant lui, tirant parfois des accents savoureux même des plus banales, et, s'il y évolua peu à peu, ce fut inconsciemment, d'instinct. C'est surtout par les conséquences rigoureusement logiques d'une polyphonie libérée jusqu'à la licence apparente qu'il aboutit souvent à des agglomérations sonores, dépassant en audace les amalgames artificiels des plus échevelés avant-gardistes. Si Richard Strauss est l'artiste génial le plus puissant qui ait surgi depuis Wagner, ce n'est point pour les dimensions de ses ouvrages ni pour leur éventuel fracas, c'est pour la force de la conception, la cohésion de la pensée, le souffle. Il est puissant en profondeur et il le devint graduellement grâce à une polyphonie magistrale de plus en plus fouillée et substantielle, de plus en plus nourrie d'un inépuisable intérêt purement musical *intellectuel* sans lequel il n'est point de chef-d'œuvre complet. Il semblerait que ce fût dans cette direction que s'orienterait le plus avantageusement M. Honegger. Jusqu'ici, dans ses poèmes symphoniques qui rappellent, au demeurant, les *Tondichtungen* de la jeunesse de M. Strauss, cet intérêt intellectuel est absent ou succinct et le contenu sensoriel s'y résume en anciens accords altérés. Son dernier, **Pacific** (231), que M. Koussevitzky nous fit entendre, paraît délibérément tourner à la musique descriptive. Le programme nous apprenait que les intentions de l'auteur y furent de « traduire, par une construction musicale, une impression visuelle et une jouissance physique » au spectacle « d'un train de 300 tonnes lancé en pleine

« nuit à 120 à l'heure ». Le titre de l'ouvrage s'explique par le « sujet » choisi, à savoir « la locomotive type *Pacific*, symbole 231, pour trains lourds de grande vitesse » ; « sujet » à priori tout aussi légitime que ceux de *la Chasse infernale* ou du *Chasseur maudit* auxquels il est, d'ailleurs, au fond, très analogue, — en quoi on aperçoit combien, malgré la différence des « symboles », réalisme et romantisme se peuvent rejoindre aisément. Pour apprécier consciencieusement la « construction musicale » annoncée et la valeur spécifique de ce morceau, on doit attendre sa publication, mais il produit à l'audition un effet d'une puissance peu commune et même, à certains instants, formidable. Il témoigne chez M. Honegger de la plus remarquable maîtrise des moyens extérieurs de son art et, le reste dépendant pour beaucoup de la méditation et de l'effort, on a bien des raisons, en somme, d'espérer de la maturité du jeune musicien l'œuvre achevée qu'on aimerait tant saluer d'un si probe et véritable artiste. M. Tansman, lui, a l'instinct de l'harmonie nouvelle. Il s'y meut naturellement, quoique d'un essor peu varié. Une *Sonatine*, qu'il voulut bien m'envoyer en même temps que le manuscrit de sa **Légende**, décèle à cet égard entre les deux ouvrages une excessive conformité. D'autre part, son inspiration mélodique est assez imprécise et peu personnelle. Cette *Légende*, qui est, sauf erreur, sa première manifestation importante au concert, en apparaît une composition un peu floue, avec quelques reflets estompés du *Sacre*, et d'une forme vaguement morcelée. Cette œuvre, toutefois, promet mieux qu'elle ne réalise encore et la jeunesse du musicien a droit qu'on accorde crédit à son indéniable talent. Dans un aimable **Tempo di Ballo**, M. Roland-Manuel cherche toujours et très sincèrement sa personnalité. Mais, comme il la poursuit en marchant derrière Scarlatti, Chabrier et Rimsky-Korsakoff, et sans se pouvoir résoudre à s'arracher des bras de M. Ravel, dont il fut l'élève, on n'est qu'à moitié surpris qu'il ne réussisse point à l'attraper. Il n'est guère de plus dangereux modèles que précisément Scarlatti, Chabrier et Rimsky Korsakoff. Tous trois irrémédiablement superficiels, enlisés insciemment en des formules où aucun ne parvint à évoluer, on ne saurait apprendre d'eux que des procédés dorénavant désuets, quoique parfois spécieux. La liberté d'écriture d'un Scarlatti contemporain de Bach n'a plus à l'heure qu'il est

qu'un intérêt historique, tout autant et pas plus que la forme-sonate de Philip-Emanuel. Chabrier n'est qu'un épigone dégénéré et maniéré de Wagner. Le meilleur de Rimsky lui vient du folk-lore qu'il affadit souvent et ses petits chichis orchestraux évoquent désormais toujours mieux leurs cousins de coiffeurs pour dames. Chez tous trois, du brio, de l'élégance, du joli ; nulle pensée robuste, nulle intelligence spécifique féconde. Et il s'ensuit de tout cela que, malgré les promesses de ses débuts, M. Roland-Manuel se classe aujourd'hui parmi les plus timides de sa génération. Que ne s'adresse-t-il à Bach et à Mozart ? Les **Impressions d'après nature** de M. Francesco Malipiero étalent oiseusement la vacuité prétentieuse qui lui est habituelle et qui ne fait que croître et embellir. Les **Mirages** de M. Florent Schmitt, sont peut-être les compositions les plus séduisantes qui soient sorties de sa plume. Le premier, *Tristesse de Pan*, est une offrande à la mémoire de Debussy d'une musicalité harmonieuse et raffinée. L'autre, *la tragique Chevauchée*, reprend avec une verve vigoureuse le sujet traité d'après Victor Hugo par Liszt dans son *Mazeppa*, duquel on ne peut se tenir de préférer le dénouement allègre et triomphal, encore que celui de M. Florent Schmitt, inspiré de Byron, soit loin, musicalement, de perdre à la comparaison. On doit louer grandement M. Koussevitzky de n'omettre jamais M. Serge Prokofieff sur ses programmes. Ce jeune et génial compositeur est comblé des dons les plus rares. La musique jaillit de lui spontanément à flots, comme une eau vive. Son inspiration est d'une prodigieuse abondance et d'une originalité indemne de toute influence visible. Son écriture, d'une indéfectible maîtrise, enrichit une polyphonie désinvolte et solide des ressources d'une harmonie la plus réellement novatrice. Il est l'unique musicien russe, depuis et y compris « les Cinq », qui s'avère capable de construire et développer logiquement une œuvre de longue haleine. On déplore que si peu d'ouvrages de M. Prokofieff aient encore été publiés, car sa musique est de celles qui gagnent étrangement à l'analyse. On eût volontiers réentendu son **Deuxième Concerto** qu'il interpréta en personne avec une virtuosité prestigieuse. M. Koussevitzky crut devoir réserver la faveur d'une double audition dans la même séance à une « Incantation pour ténor, chœur et orchestre » intitulée **Sept ! Ils sont sept !** C'était peut-être surrogatoire, car ce morceau su-

perbe agit plutôt par sa puissance dramatique qu'il ne peut dérouter par sa complexité musicale. Enfin il est bien regrettable que M. Koussevitzky n'ait point eu l'idée de nous faire ouïr au concert la partition de *Chout*, ce petit chef-d'œuvre que M. de Diaghileff, on se demande pourquoi, n'affiche plus, au lieu que de nous ressasser le suranné *Oiseau de Feu*, *Petrouchka*, qui devient une scie, et *le Sacre du Printemps*, qui de plus en plus indiffère. Mais M. Stravinsky est à la mode, le snobisme se pâme à ses genoux, et on lui consacra une soirée entière. Le clou, entre les susdites rengaines, en était un **Concerto** pour piano accompagné d'un orchestre de bois et de cuivres, qui me parut du style inauguré récemment par l'auteur dans son *Octuor* pour instruments à vent. Ces deux œuvres étant inédites, on n'en peut rapporter qu'une impression. Celle que j'en reçus fut à peu près de quelque chose d'un Max Reger qui aurait entendu un peu de Schœnberg. Je serais bien joyeux de devoir me contredire après lecture, mais j'avoue que j'en doute fort. A aucun des moments de sa carrière, sauf en quelques endroits du *Rossignol*, la polyphonie de M. Stravinsky ne fut intéressante. Il imita d'abord Rimsky et Moussorgsky, renifla quelque peu Debussy et peut-être M. Ravel, puis le choc de M. Schœnberg déclencha le coup de poing du *Sacre*. Son retour en arrière maintenant à un pseudo-classicisme verbeux et dur atteste l'artificiel de son évolution ou, mieux, son inexistence. Une évolution naturelle est spontanée, continue et logique ; le processus de M. Stravinsky procède à bâtons rompus. Son originalité est voulue et laborieuse. Son indigence mélodique est péremptoire. On peut admirer dans son art une extrême habileté ; on n'y trouve que fort peu de sensibilité, jamais d'intelligence. C'est un art, non certes primitif, loin de là, mais primaire, qui convient, au surplus, fort bien aux temps que nous traversons, mais passera sans laisser plus de traces qu'un météore brillant, brutal et éphémère. J'écris ceci pour dans huit ou dix ans, et je le signe en toute sécurité.

JEAN MARNOLD.

MUSÉES ET COLLECTIONS

L'Exposition de l'art suisse au Jeu de Paume. — Au Musée du Louvre : la vente des bijoux de M^{me} Thiers.

Poursuivant avec un zèle dont il faut lui être grandement