

Il faut lire encore dans cette série d'articles (mais sans doute seront-ils prochainement réunis en volume) le petit guide du touriste en Russie soviétique, la vie d'hôtel avec son soviet d'étage : « Il y faut avoir vécu quelques semaines pour connaître la drôlerie naturelle et profonde des objets les plus familiers, lorsqu'un personnel pris au bon endroit les emploie au rebours de leur usage ».

R. DE BURY.

MUSIQUE

Trois Concerts symphoniques de Musique moderne dirigés par M. Walter Straram. — *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie et Sonate pour piano* de M. Igor Stravinski. — BALLETS, RUSSES. : *Zéphire et Flore*, musique de M. Wladimir Dukelsky ; *les Matelots*, fable dansée par M. Boris Kochno, musique de M. Georges Auric. — Memento.

L'Exposition des Arts décoratifs a édifié dans son enceinte un théâtre entièrement en bois, qui se trouve être, par aventure, une excellente salle de concerts. On y entend fort bien, surtout à partir du balcon, et l'orchestre y sonne mieux que partout ailleurs, sauf naturellement dans l'incomparable stradivarius de l'ancien Conservatoire. Il serait à souhaiter que cette construction pût être conservée, sinon sur son emplacement actuel, du moins quelque part ailleurs, s'il est possible de la transporter. La section française de la *Société internationale de Musique contemporaine* y organisa **Trois Concerts symphoniques de Musique moderne** et en confia la direction à M. Walter Straram. Elle ne pouvait faire un meilleur choix. M. Straram possède des qualités de tout temps rarissimes chez les chefs d'orchestre. Il ne cherche pas à briller pour soi-même par des effets de virtuosité arbitraires, et il dédaigne l'esbroufe des simagrées et contorsions où se désarticulent les batteurs de mesure en mal de génialité démonstrative. Il respecte avant tout la pensée de l'auteur. Il s'efface devant l'œuvre d'art et, comme il est profondément musicien, il la pénètre, la comprend, la comble des répétitions nécessaires et l'interprète avec une fidélité intégrale, pour la joie des compositeurs qui se voient peu souvent à pareille fête et en proclament unanimement leur gratitude. La sobriété de son geste, dont on lui fait parfois grief, le rapproche de Hans Richter, chez qui on l'exaltait ; et on ne saurait mieux comparer M. Walter Straram qu'à ce grand chef

dont, chez nous comme ailleurs, il jouirait de la renommée s'il venait d'Outre-Rhin ou de quelque pays plus lointain au lieu d'être tout simplement Français. Mais le public parisien s'est accoutumé désormais à d'autres manières et son émoi requiert d'être sollicité par une mimique adéquate. Il serait sans inconvénient que M. Straram fit quelque concession à cette indolence, car on est assuré qu'il ne choira jamais dans le cabotinage. Une bonne partie du copieux programme de ces trois séances consistait en œuvres consacrées de notre école française. D'autres étaient inédites ou de publication ignorée de votre serviteur, qui n'en put recevoir ainsi qu'une impression superficielle. A première audition, néanmoins, le *Concerto pour Quintette d'instruments à vent et orchestre* de M. Rieti me parut d'une verdeur et d'une netteté de pensée qui le distingue heureusement des élucubrations malipieristes ; *Trois romances de P.-J. Toulet*, qui, nous avertissait la notice, « se situent dans l'œuvre de M. Roland-Manuel entre *Isabelle et Pantalon* et le *Tempo di Ballo* », me semblèrent infiniment plus intéressantes que ces deux plus importants ouvrages. Plutôt que d'en parler inconsidérément, je préfère espérer pouvoir lire d'abord quelque jour l'*Étude symphonique* de M. Brilloin que recommande à priori son culte pour la musique pure. M. Jean Wiéner se fit justement applaudir dans les *Études* de M. Darius Milhaud, lesquelles il enleva superbement, et qui font dorénavant si peu scandale que, sous ses doigts agiles, la plus abracadabrante et musicalement discutable obtint les honneurs du *bis*. Les deux *Pièces* de M. Schönberg gagnaient notablement à être réentendues aussi parfaitement exécutées qu'elles le furent ici. L'orchestre, en effet, réuni par M. Straram, était à la hauteur de son chef et composait un véritable ensemble de virtuoses de chaque spécialité. Il n'en fut pas moins gratifié d'un joli camouflet, M. Straram avait annoncé les *Symphonies pour Instruments à vent* de M. Stravinsky. Au dernier moment, ces morceaux furent rayés du programme. M'informant, j'appris de source sûre que M. Stravinsky avait refusé l'autorisation de les jouer, « qu'il n'accordait qu'à certains chefs et à certains orchestres ». Ainsi, dans son infatuation bouffonne, M. Stravinsky estima qu'un orchestre français de premier ordre, dirigé par un chef également français et également de premier ordre, assez bon pour son ami M. Maurice Ra-

vel et ses confrères français et étrangers de la S. I. M. C., était indigne de Sa Grandeur. S'il existait la moindre solidarité entre chefs et les exécutants de notre capitale, on n'y entendrait plus une note de M. Stravinsky. Nous sommes envahis par un tas de métèques qui viennent chez nous se faire une réputation surchauffée par la réclame et le snobisme, pour la monnayer en dollars en se moquant de nous autant que de notre franc papier. Il conviendrait de leur enseigner à tout le moins les rudiments du savoir-vivre. M. Stravinsky doit assez de reconnaissance à Paris, qui l'accueillit presque inconnu et le lança, pour s'y sentir tenu d'accepter une interprétation ne brillant même que de bonne volonté, ce qui était loin d'être le cas. Sa conduite ne peut avoir d'excuse. M. Stravinsky eut toujours une très haute opinion de lui-même. Il s'admire incommensurablement plus que le plus emballé des snobs qui béent devant sa signature. Et il semble que cette mégalomanie ne fasse que croître et embellir au fur et à mesure qu'il décline. Il se croit le plus grand génie qu'ait engendré l'art musical, et ses thuriféraires agités l'entretiennent dans cette illusion, Mais lui et eux exagèrent. M. Stravinsky eut surtout une extrême habileté, un immense talent dont il lui reste encore quelque chose qui malheureusement diminue tous les jours. Son originalité fut immuablement de seconde main. Il commença d'abord par imiter Rimsky-Korsakoff. Dans *l'Oiseau de Feu*, avec « le Jeu des Pommes d'Or », il y a même encore du Mendelssohn. Dans *Petrouchka*, à celui de Rimsky se mêle çà et là l'ascendant de M. Schönberg, de qui les *Drei Klavierstücke* sont datés de 1906. *Le Sacre du Printemps*, qui naquit de cette influence, est certes incomparablement supérieur à tout ce que publia M. Schönberg et, en dépit de l'haleine courte, du morcellement et de l'abus de certains « procédés », il semblait que M. Stravinsky eût trouvé là la voie la plus propice à ses dons d'ingéniosité naturelle. *Le Rossignol*, en effet, qui suivit, — (je parle de la première version qu'il galvauda plus tard,) — le montre à l'apogée de ses facultés créatrices. La *Marche impériale* et le *Chant du Rossignol* sont assurément des chefs-d'œuvre et, bien probablement, tout ce qui restera de lui. Depuis, on assista à l'effondrement lamentable de toutes les espérances qu'on en avait pu concevoir. Il semble qu'une sorte de cassure se soit produite à ce moment dans le développement du musicien.

L'indigence d'inspiration mélodique, qui est un des traits marquants de sa personnalité, s'accentua de plus en plus. Dans *Noces*, où il la voulut déguiser sous le couvert d'un folk-lore brutal et monotone, il n'y a pas une mesure qui offre un intérêt purement musical. Après cet avortement, M. Stravinsky paraît s'être rendu compte de son impuissance à poursuivre une évolution logique dans le chemin jalonné par *le Rossignol*. Il imagina l'expédient de couper la queue de son chien en tournant délibérément le dos à son passé pour devenir non pas seulement « classique », mais bientôt pré-classique. C'est à Bach qu'il s'adressa dans sa détresse ultime et, comme ailleurs, il n'y sut trouver que des « procédés » sans avoir désormais la vigueur de les assimiler pour s'en servir avec quelque spontanéité désinvolte. Il en confectionna un **Concerto pour piano et orchestre d'harmonie** qui apporte un inexorable témoignage du désarroi où se débat son épuisement. Il y a un mélange de pastiche et d'incohérence essoufflée dans cette polyphonie artificielle et rocailleuse, d'une pauvreté telle que, arrangée à deux pianos par l'auteur, les instruments en sont réduits fréquemment à se doubler à l'unisson ; dans ces progressions d'une banalité machinale, ces fugatos décalqués et stériles. Par instants, mais bien courts, quelques traces de la dextérité d'autan, noyées presque aussitôt dans un flot de lourdeur et vacuité brahmsiennissimes. Le comble est le *Larghissimo*, vague contrefaçon de l'*Andante en fa* de la troisième *Sonate en ré* mineur de Bach, appesantie de redondance beethovénienne et traversée par deux chopinesques cadences arpégées qu'on dirait que Brahms ait écrites. En vérité, une semblable caricature de Bach relève tout bonnement du grotesque. C'est, au surplus, de Brahms, encore que d'un Brahms éméché, que procède le plus visiblement l'ensemble de ce *Concerto*. Il semble que M. Stravinsky veuille persévérer dans ce nouveau genre. Sa dernière composition, une **Sonate pour piano**, est pareillement un pastiche, mais tout de même un peu plus réussi, en ce sens que, dans les limites d'une petite chose, la lassitude de l'auteur s'y assagit au point de le réconcilier avec M. Saint-Saëns ou son ombre, dont M. Conan Doyle se fera sans doute un plaisir de lui transmettre les compliments. Le morceau le plus mal venu est un *Adagietto* à reprise, constitué d'un pénible et entortillé simulacre de Bach avec un intermède central

dont le début évoque un thème des *Festklänge* de Liszt. Les deux autres mouvements, rédigés presque entièrement à deux voix, délaient correctement des idées anémiques où Brahms toujours et Max Reger coudoient un Erik Satie tout épaté du voisinage. Dans le dernier, M. Stravinsky s'est studieusement appliqué à superposer à lui-même un thème en croches à la main droite et en doubles croches à la main gauche. Feu Théodore Dubois aurait été ravi de cet exercice de bon élève et l'eût sans aucun doute inséré dans un de ses traités. Et on songe irrésistiblement que, quand il plut à M. Maurice Ravel d'exploiter franchement les procédés du contrepoint, il aboutit au finale de son *Trio* et à la fugue du *Tombeau de Couperin*. En résumé, cet art rata-tiné résonne comme un glas félé. M. Stravinsky est bien décidément vidé. M. de Diaghileff, dont le flair paraît infailible, n'a pas été sans s'en apercevoir. Sur ses affiches, qu'il encombrait jadis, il n'admit cette fois de M. Stravinsky que *le Chant du Rossignol*, qui est l'unique ouvrage qu'on puisse entendre encore de lui, même défiguré sous son aspect actuel. Et, à ce propos, on doit remarquer que, chez M. Stravinsky, le maniement des timbres a suivi un processus identique à celui de la composition. Rimsky-Korsakoff fut d'abord son modèle et le demeura jusques et y compris *Petrouchka*. Avec *le Sacre du Printemps*, il inaugura une orchestration complexe et quelque peu hétéroclite, basée principalement sur l'emploi des instruments dans leurs registres inaccoutumés et, quoique l'usage de procédés voulus fut évidente, il en tira des effets souvent prestigieux — bien que non moins souvent alambiqués. Puis, par une coïncidence, sinon opportuniste, du moins opportune, à l'heure exacte où l'augmentation des tarifs syndicaux semblait rendre les grands orchestres inabordable, le sien se dégonfla subitement, jusqu'à en arriver à se suffire, dans *Noces*, de quatre pianos et de la percussion, pour y déployer une adresse qu'on ne pouvait certes qu'admirer. Et ce fut aussi la cassure orchestrale à partir de laquelle son instrumentation restreinte se « classiquifia » en compagnie de son inspiration. Aujourd'hui il orchestre comme Brahms, en colorant sa conversion de théories esthéticiennes qui, par malheur, ne changent rien au résultat. On ne saurait reprocher à M. de Diaghileff de ne nous avoir accordé cette année que six maigres soirées de juin. On le devrait bien plutôt remercier

d'avoir bénévolement sacrifié à notre change étique une portion des marks or et des livres sterling qui l'attendaient ailleurs, démontrant, au rebours de M. Stravinsky, qu'il n'a pas perdu souvenir du prime accueil qu'il y a dix-huit ans lui réserva Paris, qui seul crée et déclenche les renommées mondiales. M. de Diaghileff, lui, est trop gentleman, pour nous laisser tomber. Il nous offre deux nouveautés dont l'une, **Zéphire et Flore**, accuse peut-être plutôt moins que les vingt ans de son adolescent auteur, M. Wladimir Dukelsky, qui a heureusement devant soi tout le temps de se rattrapper. Avec **les Matelots**, M. Georges Auric a prouvé une fois de plus qu'il ne peut rien produire qui soit indifférent. Cet ouvrage est d'un intérêt extrême et même, tout d'abord, un peu déconcertant. Après l'exubérance et la fantaisie des *Fâcheux*, on n'est pas sans quelque surprise en présence de cet art dépouillé, clarifié comme au filtre, de cette musique dénudée et quasi-linéaire, où la cadence tonique à dominante est la presque immuable armature de la pensée mélodique, où des tableaux entiers ne délaissent la tonalité initiale que pour des digressions momentanées dans les tons relatifs. Encore que la musique de M. Auric, au fond, ait toujours été très tonale, on ne peut se soustraire ici à une impression d'assez piquant contraste avec la fougue révolutionnaire d'hier et d'avant-hier. S'il y a moins de variété dans *les Matelots* que dans *les Fâcheux*, la cause en provient sans doute du sujet plus uniforme et évidemment plus vulgaire par le milieu où il se développe. Le goût particulier du musicien pour l'art du music-hall en fut ici favorisé, et, à la réflexion, dans notre société de plus en plus industrielle et citadine, où, par le phonographe et les beuglants, la muse du café-concert pénètre jusque dans les campagnes, ne serait-ce pas là que gît dorénavant « la chanson populaire » de notre époque, qui s'égrène gaiement aux lèvres carminées de la midinette ou fait battre son cœur sous ses menus nichons, tout aussi bien qu'elle accompagne « le geste auguste du semeur » ? L'inspiration des *Matelots* est pour nous persuader qu'il y a dans cet art du music-hall une poésie secrète qui l'apparente au folk-lore de tous les temps et de tous les pays. Par hasard ou intention, dans un mouvement plus vif et avec une très légère altération de rythme, le motif principal (p. 3) du premier tableau, *les Fiançailles et le Départ*, reproduit en partie

le thème du *Nocturne des Fâcheux*, lequel cousine de fort près avec la *Réverie du Soir* dans la *Suite algérienne* de Saint-Saëns. Ainsi qu'une corde effleurée, la *Nuit à Lisbonne* du même frémit un tantinet dans la mémoire à l'audition du délicieux *Tempo di Valz de l'Épreuve* (p. 53). Un cas plus curieux, qui dévoile l'instinct profond de M. Georges Auric pour cet ordre de chanson populaire, est celui d'un rappel varié du motif de *la Solitude* (p. 97). Il me semblait connaître ça. En cherchant bien, je découvris que, sous cette forme, c'était l'air d'une vieille complainte : « On a trouvé, panpan, panpan, dans la rue des Ecoles, panpan, panpan, etc... » fabriquée à l'occasion d'un meurtre qui fit quelque bruit dans Paris il y a près d'un demi-siècle, et il est improbable que M. Georges Auric ait jamais entendu cette scie qu'on chantait quelque vingt ans avant sa naissance et depuis longtemps oubliée. Ailleurs (p. 7 et 10) c'est la marche militaire d'un régiment qui passe dont on croit ouïr du même coup tonner la grosse caisse et les cymbales fracasser. La merveille est l'art accompli avec lequel le musicien traite et manœuvre ces inspirations qu'on serait tenté de taxer de quelque réactionnarisme infus. Sans déformer, pour si peu que ce soit, leur linéament mélodique intangible, il les soutient d'une polyphonie changeante, multiforme, qui chaque fois les transfigure par métamorphose harmonique et, par des nuances, des finesses, on dirait, de pinceau japonais, suscite des heurts savoureux, des duretés ou des stridences. Plus expressément harmonique, le tableau de *la Solitude* est d'une pureté de ligne et d'une intensité d'émotion suprêmes. Certes on s'incline volontiers devant les vieux modes, au prix de la beauté d'un tel *Meno lento* en sol mineur (p. 42). Plus loin, dans *la Tentation* (p. 74), un *Adagio non troppo*, qui par certains détails remémore le *Nocturne des Fâcheux*, nous élève plus haut encore dans la sérénité de son radieux et novateur entrelacs. Au cours du *Presto* de ce tableau (p. 72 et 81), comme aussi aux dernières mesures de l'ouvrage (p. 101), M. Auric s'est divertie à parodier les procédés d'école par des imitations canoniques dont le simplisme souligne l'ironie. Le *Finale*, éclatant en joyeuse fanfare, débordant d'allégresse et d'élan, forme un superbe mouvement de symphonie avec un développement de verve vraiment fulgurante. L'orchestration marque un progrès énorme sur celle des *Fâcheux*.

D'un bout à l'autre de cette partition considérable, le musicien affirme une maîtrise d'écriture et une sûreté de pensée presque invraisemblables chez un si jeune artiste, et on est impatient de constater quelle évolution s'ensuivra d'un art si personnel et volontaire, où s'amalgament spontanément autant qu'indissolublement des éléments, sinon antagonistes, du moins en apparence hétérogènes. On le saura bientôt, car M. Georges Auric compose un nouveau ballet commandé par M. de Diaghileff et que publiera le même éditeur. Et, à propos de celui-ci, il importe de féliciter M. Bertrand, qui dirige la maison Heugel, de l'intelligence généreuse avec laquelle il renouvelle le fonds de cette firme célèbre et aujourd'hui centenaire, par des œuvres si différentes de celles qui ont établi sa fortune, et auxquelles il prodigue des soins fastueux et dévoués avec un désintéressement dont le récompensera l'avenir — et même un avenir tout proche.

MÉMENTO. — Dans le memento de mon dernier article, comme auteur de l'arrangement pour piano d'*Antar* de Rimsky-Korsakoff chez l'éditeur Alphonse Leduc, au lieu de Louis Doyen, prière de lire *Albert Doyen*, le fondateur des Fêtes du Peuple et ardent vulgarisateur de la culture musicale parmi les masses populaires.

JEAN MARNOLD.

URBANISME

Circuler. — Les voitures qui emplissent les magasins des Champs-Élysées et l'avenue de la Grande-Armée ne sont que les échantillons d'une production dont la courbe ne paraît pas se rapprocher de l'horizontale.

Toutes les heures, les chaînes de montage des grandes usines d'automobiles laissent échapper près d'une centaine de véhicules de toutes dimensions, tandis que les cargos débarquent sournoisement à Bordeaux des montagnes de caisses pleines de châssis dépecés. Les Américains, dont les constructeurs moyens sont des géants à côté des nôtres, ont presque saturé leur pays de véhicules et font des efforts désespérés pour conquérir notre marché.

Bientôt le flot montera encore et Paris en canalise sa bonne part. La crise est ouverte et déjà, dans l'ancienne ville de Louis XIV, les voitures s'amoncellent aux carrefours pendant que les boulevards du Baron Haussmann commencent à s'engorger.