

Saint-Aubin, Slodtz, les décorateurs de Destouches, de Molière, de Rameau; Boquet, qui aux Menus-Plaisirs comme à l'Opéra participera au changement du goût durant les règnes de Louis XIV et Louis XV : ces divers maîtres sont là, dans cette petite salle du Musée de l'Opéra, pour nous témoigner que de leur temps on n'attendait point l'heure des théoriciens avant de reconnaître qu'une époque devait avoir son *décor* propre sur la scène comme dans la vie, alors que ce décor y était spontanément né, allant de lui-même au-devant d'une certaine poésie, d'un certain théâtre, contribuant aux mille et une choses qui fondent *une époque*.

A qui aura vu tel dessin de Louis Boquet intitulé *Palmeraie et Chinois dansants* apparaîtra l'évidence d'un lien organique entre cet art prompt et délicat, aux tons aquarellés, un peu sensuellement acides — et la musique d'un Couperin. Car nous croyons bien que la profonde surprise de cette exposition aura été pour beaucoup cet art d'un Louis Boquet (1717-1814) dont déjà les Goncourt avaient projeté de nous dire la finesse, mais dont seul André Tessier aura pu tracer, en trois articles de la *Revue de l'Art*, le frêle récit. Quelques recherches d'archives assez fructueuses auront permis à André Tessier de mieux établir l'identité de ce décorateur qui, à l'origine peintre d'éventails, devint dessinateur d'habits d'opéra, inspecteur général des Menus-Plaisirs, se dégagait d'abord de l'influence de Boucher pour peu à peu évoluer avec son époque vers le goût de la nature, du *vrai*, bien que toujours sous le signe de la « fantaisie ».

A. S.

S. I. M. C.

LE IV^e FESTIVAL DE LA S. I. M. C. A ZURICH.

Le prestige de la S.I.M.C. grandit chaque année. On s'en aperçoit à la foule sans cesse accrue qui se presse à ses festivals. Après Salzbourg, Prague et Venise, Zurich accorda aux congressistes l'hospitalité la plus cordiale et la plus généreuse. Les délégués étaient les hôtes de familles zurichoises passionnées de musique et furent l'objet des plus délicates attentions. Ils se virent conviés à de magnifiques réceptions, et ils conserveront longtemps le souvenir de la soirée passée dans les jardins dominant le lac de la propriété de M. et Mme Schwarzenbach-Wille et de la merveilleuse fête de nuit qui suivit.

L'organisation matérielle du Festival fut parfaite et on ne saurait assez louer le secrétaire de la section suisse, M. Draber, de sa prodigieuse activité et de son esprit de méthode. Tout était prévu et réglé à l'avance. Le grand avantage des réceptions mondaines qui alternèrent chaque jour avec les séances de travail des délégués et les

concerts, ce fut de maintenir continuellement en contact les personnalités du monde musical venues précisément à Zurich pour se rencontrer et ébaucher des projets. Il y avait là des compositeurs comme Manuel de Falla, Honegger, Webern, Szymanowski, Gruenberg, Tansman, Petyrek, des chefs d'orchestre comme Koussewitzky, Busch, Furtwangler, Volkmar Andreæ, Straram, Fitelberg, des critiques, des impresarii et des artistes des deux continents. Reconnaissons que les Français étaient nettement en minorité et regrettons que les grands journaux parisiens n'aient pas suivi l'exemple de leurs confrères d'Allemagne, d'Angleterre, de Tchéco-Slovaquie, d'Amérique, etc., qui tous avaient envoyé à Zurich des correspondants spéciaux à cette occasion.

La composition des programmes du dernier festival à Venise avait donné lieu à de vives critiques. A Zurich, on rendit unanimement hommage à l'excellent travail du jury international, composé de MM. Straram, Szymanowski, Honegger, Scherchen et Bliss qui avait trié les éléments de ces concerts entre 140 partitions envoyées à Zurich par les diverses sections nationales. Certes, les œuvres ne furent pas jugées toutes également intéressantes, mais il n'y en eut aucune qui parût totalement dépourvue de valeur, comme cela s'était si souvent produit aux précédents festivals.

Grâce à l'excellent orchestre de la Tonhalle, les œuvres symphoniques furent assurées d'une parfaite exécution et les œuvres chorales furent chantées par les chœurs incomparables de la société Häusermannscher Privatchor. M. Volkmar Andreæ dirigea lui-même avec une parfaite maîtrise un grand nombre de compositions, passant la baguette à Casella et à Webern pour l'exécution de leurs propres œuvres et à d'éminents confrères tels que Busch, H. Dubs, Fitelberg, Schaichet, H. von Schmeidel et Walther Straram.

Dans l'ensemble, les concerts furent très intéressants, mais on s'accordait à reconnaître que, cette année, il ne nous avaient apporté aucune grande révélation, rien qui fût comparable à l'*Octuor* de Strawinsky éclatant comme une bombe à Salzbourg en 1923. L'œuvre la plus originale comme conception que nous entendîmes à Zurich fut sans aucun doute celle d'Anton Webern.

Webern est disciple de Schönberg, mais il conserve intacte sa sensibilité de musicien. Alors que Schönberg demeure assez scholastique, usant volontiers des procédés habituels de développement, Webern cherche à condenser en quelques mesures sa pensée. Il nous offre cinq impressions sonores différentes, dont la durée varie de 20 à 80 secondes, en lesquelles les timbres des différents instruments ont été associés avec ingéniosité et dosés avec la minutie d'un pharmacien manipulant des poisons puissants.

Webern n'emploie pas les instruments par famille, mais isolément : un alto, un violoncelle, une contrebasse, une flûte, un hautbois, une clarinette, une clarinette basse, un cor, une trompette. Il fait entrer dans ses mélanges, les timbres d'une foule d'instruments à percussion, ainsi qu'un harmonium, une guitare, un xylophone... Parfois trois

ou quatre instruments lui suffisent, parfois il utilise presque tous ceux dont il dispose.

Les effets obtenus sont pour l'oreille une telle surprise et aussi une telle joie que le public, qui commençait par rire, ne tarda pas à être conquis et fit à Webern une ovation.

Il s'agit là incontestablement d'une expérience fort curieuse et parfaitement réussie. Certes, il y a plus d'art dans la troisième des pièces de Webern qui dure une minute que dans telle Symphonie qui dure une heure, mais on ne voit pas bien où nous mènerait cette conception de la musique si Webern faisait école. Le son d'un gong aux chaudes vibrations est lui aussi une jouissance pour l'oreille, mais si la Musique devait être ramenée toute entière à cela, il serait permis de regretter l'art des Bach, des Mozart, des Beethoven, des Wagner, des Debussy et des Strawinsky...

Le concerto (op. 38) pour orchestre, de Paul Hindemith, que Serge Kousséwitzky nous avait déjà révélé, nous ramena à une conception plus classique de la musique. Hindemith, lui aussi, revient à Bach, mais par d'autres voies que Strawinsky. S'il reprend l'ancienne forme du *concerto grosso*, chère aux vieux maîtres italiens, c'est pour l'accommoder aux besoins de sa sensibilité bien moderne. Un mouvement irrésistible emporte cette musique comme une puissante machine aux rouages bien huilés. C'est un déroulement continu, implacable. Cette œuvre, écrite avec une maîtrise incontestable, ignore absolument la grâce et le charme. Rien à mon avis ne peut donner une idée plus exacte du machinisme contemporain.

Alfredo Casella nous entraîne bien loin des usines colossales pleines de la rumeur de milliers d'engrenages en mouvement, vers le soleil et le ciel bleu d'Italie. Casella, qui fut un moment le plus international des compositeurs, conciliant dans son style les influences les plus contradictoires : Debussy et Strawinsky, Ravel et Schœnberg s'est peu à peu recréé une âme purement italienne. Son éblouissant ballet *La Giara* avait révélé ce nouvel aspect de son talent. *La Partita* pour piano et orchestre rénove d'anciennes formes de composition toutes nées en Italie, elle renoue ingénieusement la tradition de Corelli, Vivaldi, Pergolesi, Rossini, Verdi. Les thèmes spirituels et légers s'apparentent tantôt aux refrains populaires et tantôt à des motifs d'opéra.

La Partita se divise en trois parties : *Sinfonia*, *Passacaglia*, *Burlesca*. Sur le dernier morceau plane le souvenir de l'ancien opéra-buffa et l'on trouve une transposition sur le plan symphonique de l'ancien *finale* d'un effet aussi heureux qu'imprévu.

Dans l'ensemble, il est visible que Casella, lui aussi, a écouté les conseils de Bach, et la manière même dont les instruments solistes se dégagent de l'ensemble pour y rentrer sans jamais interrompre la continuité du développement rappelle avec évidence les concertos brandebourgeois. Mais Casella interprète très librement les leçons du vieux maître et sait se garder du pastiche et du pédantisme, les deux grands écueils... Sa partition, qui est l'une des œuvres d'art les plus minutieusement ciselées que je sache,

donne l'impression de la plus complète spontanéité. Certes, Casella a su, comme le voulait Rameau, cacher l'Art par l'Art même. On ne sait trop ce qu'on pourrait critiquer en cette œuvre qui, du point de vue technique, semble parfaite. L'orchestre sera sans doute cité en exemple dans les conservatoires de l'avenir. Rien de plus pur que cette instrumentation sans surcharges, ni empâtements, où tout sonne, où tout a sa raison d'être, et qui ne cesse pas un instant d'être une joie pour l'oreille.

Alfredo Casella fut cette année le grand triomphateur du Festival, et la *partita*, splendidement exécutée par le grand pianiste allemand Giesecking et par l'orchestre, sous la direction de l'auteur, fut longuement applaudie.

La jeune école française remporta un franc succès dans la personne de P. O. Ferroud, dont le poème symphonique *Fouies*, plusieurs fois entendu à Paris cet hiver, a été à Zurich superbement exécuté sous la direction de W. Straram. On s'accorda à admirer la maîtrise de l'écriture instrumentale de ce morceau et sa vigueur rythmique.

La *Danse de la Sorcière*, d'Alexandre Tansman, est bien connue, elle aussi, du public parisien, qui a eu souvent l'occasion de l'applaudir. Ce ballet étincelant du jeune maître polonais a obtenu un vif succès ainsi que l'Ouverture *Porthmouth Point*, du compositeur anglais William T. Walton, haute en couleurs et d'une verve caricaturale très britannique.

Ce n'est pas précisément par l'éclat instrumental et l'entrain que brille le concerto pour violon à orchestre de chambre du jeune compositeur allemand Kurt-Weill. Rien de plus gris, de plus froid. Cette musique ignore totalement le soleil. Elle n'est pas pour cela dénuée de valeur. Ce concerto est une des œuvres les mieux construites et développées que nous ayons entendues au Festival. Sans aucun doute, l'auteur est un musicien de grande valeur et dont on peut attendre beaucoup.

Pastorale et Marche de Hans Krasa, un jeune allemand de Prague, est à coup sûr construite avec beaucoup moins de sûreté que le concerto de Kurt-Weill, mais témoigne d'une sensibilité autrement vibrante et délicate. L'invention orchestrale de cette œuvre juvénile est étonnante et à tout moment nous nous trouvons en présence de trouvailles charmantes qui nous font vite oublier les quelques incertitudes du plan.

La *Symphonie* d'Ernst Lévy est bien mal dénommée, puisqu'en fait il s'agit d'un double concerto pour violon et trompette avec orchestre, en deux parties. Cette œuvre trop longue et mal équilibrée a été très sévèrement jugée. Elle renferme pourtant des pages d'une incontestable beauté et d'une véritable grandeur. J'ai la plus grande confiance dans l'avenir de son auteur.

Pour la première fois depuis la fondation de la Société, le programme comportait une séance entière consacrée à la Musique religieuse pour soli, chœurs et orchestre. Deux œuvres avaient été choisies par le Jury : le *Miroir de Jésus* d'André Caplet, et *Litanei*, de Félix Peéryrek. Le chef-d'œuvre d'André Caplet, chanté par Mme Croiza

avec cette émotion et cette intelligence qui appartiennent en propre à cette incomparable tragédienne lyrique, fut dans l'ensemble bien exécuté par les chœurs et l'orchestre de Zurich, sous la direction de W. Straram. Les artistes furent longuement applaudis, mais il semble bien que la Musique, à en juger par les critiques publiées par les journaux étrangers, ne fut pas bien comprise. Cet art si discret, d'un lyrisme profond mais contenu, tout en finesses et en nuances, ne s'imposa pas du premier coup à l'attention d'un auditoire habitué aux oratorios massifs et puissants, qui naissent de l'autre côté du Rhin. Il n'y eut guère qu'une poignée de musiciens et de critiques à se rendre pleinement compte de la valeur et de la portée de cette œuvre unique en son genre.

Les *Litanci* de Félix Petyrek furent acclamées. Rien de plus différent du mysticisme de Caplet que celui de Petyrek. Le sentiment religieux du maître français témoigne à tout moment de préoccupations esthétiques et décoratives parfaitement conciliables d'ailleurs avec le catholicisme le plus orthodoxe. En écrivant sa partition, il songe à la crucifixion de Mantegna, au Couronnement de la Vierge de Fra Angelico, à l'Assomption du portail de Senlis ou à des œuvres semblables. C'est une musique pleine de grands souvenirs poétiques et artistiques. Rien de tel chez Petyrek. Le sentiment religieux s'y révèle en quelque sorte à l'état pur. L'esthétisme raffiné d'un Caplet lui est totalement inconnu. C'est un mystique visionnaire. Il n'a pas besoin des musées pour se représenter les scènes surnaturelles qu'il décrit. Il les voit de ses propres yeux. Il cherche l'expression directe de sa pensée et la trouve. Peu lui importe de certaines rudesses, pourvu que l'âme parle à l'âme. Telle est la force de rayonnement de cette flamme mystique, qu'elle transfigure la matière. Des thèmes assez insignifiants par eux-mêmes, des rythmes vulgaires, prennent une importance imprévue, un accent irrésistible. L'œuvre est d'ailleurs admirablement écrite pour les voix, encore que l'auteur subordonne toujours la forme à l'expression de la pensée et s'abstienne d'effets faciles quand ils ne lui paraissent pas convenir à son sujet. C'est ainsi qu'utilisant un chœur d'enfants, il les fait constamment chanter dans le registre grave, se privant ainsi volontairement des effets séraphiques irrésistibles du registre aigu. Deux trompettes, deux harpes et des instruments à percussion suffisent à accompagner les chœurs.

Profitant d'un délicieux théâtre de marionnettes installé dans une salle du Musée National, et mis en action par des professeurs et des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, une représentation d'une pièce lyrique pour marionnettes avait été prévue au programme. Le jury choisit le chef-d'œuvre de Manuel de Falla : *El Retablo de Maese Pedro*. Il est regrettable que l'œuvre ait été chantée en allemand. Elle perd beaucoup à cette adaptation, car elle ne saurait s'accommoder d'aucune autre langue que de la langue espagnole. Falla a reproduit dans les récits du montreur de marionnettes les rauques intonations des chanteurs de *canto jondo*, qui ne peuvent trouver d'équivalent en allemand, pas plus qu'en français, d'ailleurs.

=====

Sous cette réserve, l'exécution fut parfaite et les marionnettes jouèrent leurs rôles avec des gestes d'un naturel et d'un comique délicieux. On fit une longue ovation à Falla, ovation bien méritée, car ce grand musicien si modeste est un homme de génie et l'un des trois ou quatre plus grands compositeurs de ce temps.

Les concerts de musique de chambre furent beaucoup plus ternes que les concerts symphoniques. On escomptait fort la révélation du nouveau *Quintette pour instruments à vent* de Schönberg (dont les membres de l'*Association des Concerts de la Revue Musicale* ont eu la primeur en mai dernier), mais la déception fut profonde.

Je serais désolé de paraître partial à l'égard d'un artiste que je respecte et que j'admire. Il n'y a sans doute pas à l'heure actuelle un seul compositeur, sans même excepter Igor Strawinsky, qui ait, autant que Schönberg, contribué à renouveler la technique musicale moderne. On ne saurait donc parler d'un tel artiste avec irrévérence, mais on peut déplorer que, tout à ses recherches techniques, l'auteur ait peu à peu perdu tout ce qu'il pouvait garder de sensibilité, de poésie et d'émotion. Il y en avait beaucoup dans les *Gurre Lieder*, les *Jardins suspendus*, les deux *Quatuors*, il en restait encore dans *Pierrot Lunaire*, son œuvre la plus complète, et les *Cinq pièces d'orchestre*. Déjà, avec les trois pièces de piano, nous éprouvions l'impression d'expériences de laboratoire. Le *Quintette* nous met en présence de combinaisons sonores, assez scholastiques d'esprit et purement cérébrales. Un besoin maladif de complication stérile s'y fait jour : le thème diatonique le plus insignifiant se disloque, s'écartèle. Schönberg ne peut écrire : do, ré, mi, sans jucher le ré à intervalle de neuvième du do et précipiter le mi à la quinzième inférieure. Au besoin, trois instruments différents joueront ces trois notes ! On ne voit vraiment pas l'intérêt qu'il peut y avoir à ne plus s'occuper du registre propre à chaque instrument, mais au contraire à confier au basson ce qui devrait revenir au hautbois et à la flûte ce qui regarde le cor... Il faut au moins trente répétitions pour mettre au point une œuvre comme le *Quintette*, qui fut d'ailleurs parfaitement joué, sous la direction de Webern.

Aucune œuvre de musique de chambre proprement dite ne s'imposa avec force à l'attention du public, à l'exception du *Septuor* d'Arthur Hoérée pour voix de soprano, flûte, quatuor à cordes et piano qui, admirablement exécuté sous la direction de l'auteur, par Régine de Lormoy, Moyse, le Quartetto Veneziano et Pierre Maire, remporta un réel succès.

Arthur Hoérée n'avait guère plus de vingt ans lorsqu'il présenta cette œuvre aux exercices d'élèves du Conservatoire de Paris. L'influence ravelienne est évidente, mais quelle délicieuse fraîcheur, quelle jeunesse et quelle étonnante habileté de main chez ce débutant ! La voix humaine est traitée comme un instrument concertant dans la première partie et le finale, elle prend le caractère de soliste seulement dans la *Chanson* (sur un poème de Paul Fort) qui occupe le panneau central de ce charmant tryptique.

Le trio à cordes du Suisse Walther Geiser est une œuvre des plus honorables, bien construite, écrite d'un bout à l'autre dans un style volontaire et tendu qui rappelle un peu la manière d'Hindemith, sans les qualités de force et de vie qui font le prix des œuvres du jeune maître allemand.

Le *Quatuor* de l'Américain Frédéric Jacobi est adroitement composé. Les deux premiers mouvements, surtout le *Lento* si expressif, furent très applaudis, mais un final trop brillant et qui, bien que composé sur des thèmes indiens, garde une allure par trop tzigane, vint en compromettre le succès.

La sonate pour piano de Myaskowsky, dont le style composite fait songer à Mendelssohn, à Glazounow et à beaucoup d'autres encore, fut un simple prétexte à applaudir le prodigieux virtuose qu'est Walther Gieseking.

À côté des quatre concerts de la S. I. M. C., la section Zurichoise donna une séance du plus haut intérêt, où nous entendîmes *Le Roi David* d'Honegger, tel qu'on ne l'a encore jamais entendu à Paris, avec les chœurs merveilleux de Zurich sous la direction de Wollmar Andrae. Ce fut un triomphe. La première partie du programme était consacrée au *Psalms Hungaricus* de Zoltan Kodaly, œuvre d'une pureté et d'une grandeur impressionnantes.

Dans l'ensemble, le Festival de Zurich a remporté moralement non moins que matériellement un éclatant succès. Peut-on dire qu'il nous a fourni d'utiles indications sur les tendances de la musique moderne? Il ne semble pas. Le public international, réuni à Zurich, a bien appris l'existence de remarquables talents qu'il ne soupçonnait pas et qui jusqu'ici n'étaient estimés qu'en leur propre pays : Félix Petyrek, P.-O. Ferroud, Arthur Hoérée notamment, mais nous sommes partis avec l'impression de n'avoir rien appris sur les nouvelles destinées de la Musique. Cette année encore, la formule du néo-classicisme triomphe. Le retour à Bach de Strawinsky ressemble étrangement au retour à Ingres de Picasso. Il y a quelque chose de factice dans cette brusque volte-face et cette tendance semble purement transitoire. Il y a d'ailleurs plus d'un chemin qui mène à Bach, Casella et Hindemith viennent de nous le prouver avec éloquence. Au reste, déjà Maurice Ravel, avec ses nouvelles *Chansons madécasses*, montre comment on peut pratiquer un style contrapunctique et linéaire sans pour cela rétrograder vers le passé. Ce pourrait bien être la grande leçon du prochain festival international qui se tiendra à Francfort en 1927.

HENRY PRUNIÈRES.

