Les Concerts.

L'« Augusteo » de Rome correspond à peu près au Trocadéro de Paris, par sa dimension tout au moins ; quant à l'acoustique, aucune comparaison n'est possible, car celle de l'Augusteo est excellente. Tous les mercredis, à 9 heures du soir, à lieu durant la saison, un concert de musique d'orgue ou de musique de chambre, tous les dimanches, à 5 heures, un concert symphonique. L'orchestre de cette association musicale est aussi hautement remarquable que celui de Costanzi l'est peu ; on peut certainement le considérer comme un digne émule des Concerts-Colonne ou Lamoureux. J'y ai entendu d'admirables exécutions. Une entre autres dirigée par le célèbre Toscanini (certainement l'un des premiers chefs d'orchestre du monde), et je tiens à reproduire ici la liste des œuvres jouées à ce concert, car elle fera clairement comprendre à quel point le goût musical, et surtout la façon d'équilibrer les programmes, diffèrent en Italie de nos habitudes françaises.

- I. — Ouverture de *Luisa Miller* (Verdi).
- II. — *Symphonie Dans la Forêt* (Raff).
- III. — *Ibéria* (Debussy).
- IV. — *Incantation au feu et Chevauchée des Walkyries* (Wagner).

Pour un Parisien, les deux premiers numéros sembleraient étrangement désuets, le premier tout particulièrement. La *Symphonie* de Raff se laisse encore entendre, malgré son insolente longueur : elle est plus démodée, mais moins désagréablement boche, que n'importe laquelle de celles de Brahms, que je trouve vraiment insupportables ; toutefois, le voisinage d'*Ibéria* la tuait complètement. A un concert précédent, j'avais vu le *Largo* de Haendel (maintenant réservé chez nous aux auditions les plus vulgarisatrices et

populaires), voisiner avec de curieuses et intéressantes pièces de Respighi, et avec une bien vilaine chose de M. Perosi, frère du compositeur religieux si connu. Les œuvres des jeunes auteurs Italiens, comme Casella et Malliero, ont souvent trouvé un accueil des plus houleux.

Toscanini fut absolument merveilleux dans *Ibéria*, qu'il conduisit par cœur avec une aisance, une souplesse et une fougue incomparables. Il réussit presque à imposer cette œuvre si belle et si complètement fermée, en principe, au public italien, car un tiers de la salle environ applaudit et le reste n'osa rien dire. C'est un succès. Je considère, pour ma part, que toute exécution d'une œuvre symphonique française à Rome est extrêmement dangereuse et aléatoire, vu l'état des esprits, tant au point de vue politique que musical.

(Pourtant, j'ai vu acclamer la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns, dont les mouvements sont pris de manière à étonner un peu les Français...)

Les concerts de l'Augusteo disposent également de masses chorales très bien exercées et parfaitement disciplinées, qui permettent l'exécution des plus grands oratorios. L'orgue est un instrument très convenable, encore que pas très puissant dans ses « fortissimi ». Par exemple, il faut l'entendre les yeux fermés, car sa construction est extrêmement disgracieuse et son apparence ne prévient point en sa faveur. Seulement, on peut voir le virtuose qui s'y fait applaudir... A part l'Augusteo, la ville de Rome est rebelle à toute musique de chambre sérieuse. Les virtuoses qui veulent faire des tournées fructueuses sur les bords du Tibre doivent adjoindre à leurs programmes des « morceaux de salon » qui seraient démodés partout ailleurs, s'ils veulent gagner de quoi payer leur hôtel.

(A suivre.)

Marc DELMAS.

Etude sur l'Incohérence et l'Evolution

Il semble qu'en tous temps ce soit l'émulation qui ait été un des facteurs les plus efficaces de l'évolution, étant entendu que parfois, et peut-être même souvent, évolution ne fut et n'est pas synonyme de progrès ; du reste, « progrès », qu'est-ce en art ?... Certes, la variété des expressions d'art rend bien difficile un « cataloguage » qui ne peut se baser sur aucune définition de ce qu'est la beauté, sauf celles toute d'appréciation individuelle.

C'est probablement même, à cause de ce que la beauté a d'indéfinissable, que ceux de nos musicographes et pédagogues qui ne sont pas entravés par une rhétorique obtuse et comprennent leur mission apostolique, recherchent anxieusement l'errement excentrique du jeune musicien essayant à s'exprimer dans une forme intuitive... et c'est alors, non par des règles bornées ou des classifications, mais en lui accordant l'espace, l'air, la chaleur, qu'ils développent le germe fruste mais vivant. D'où évolution propice au développement du possible génie, et non cristallisation avant l'épanouissement (forme créée).

Cette évolution est bien intéressante à observer et il y aurait beaucoup d'éléments divers à étudier utilement, éléments générateurs et éléments d'apport. Si parmi ces éléments nous en considérons un qui est tout à la fois générateur et d'apport, c'est-à-dire l'instrument — moyen mécanique de transmission — nous assisterons à la plus incohérente évolution... en apparence du moins, car elle ne cessera pas un instant de rester systématique — nous verrons la course fournie par un attelage mal conjugué dont les parties intégrantes ne sauraient amener un effort d'ensemble — la partie retardataire retenant par son poids mort la portion progressante, qui, aussitôt après, par réaction, verra la retardataire la dépasser tandis qu'étant elle-même devenue retardataire... c'est un steeple-chase acrobatique : l'auteur écrit pour l'instrument qui n'existe pas encore... et bientôt l'instrument pour lequel on n'écrit pas encore parce qu'imparfaitement connu.

Il serait aisé de définir comment le « pianoforte » naquit de la mixtion des sens et idées d'êtres disparates, enfant hybride des orgues déjà puissantes et de la caquetante épinette, et magnifié dès sa plus tendre enfance par des génies qui lui donnèrent l'hydromel en guise de biberon. Bach n'éleva-t-il pas d'imposantes structures pour le maigre clavecin, presque plus que pour l'orgue ?

Ce manque de conjugaison frappe le sens de relativité d'individus qui construiront sur ces nouvelles dimensions, prenant fondation sur ce qui était la disproportion fatale au protagoniste, et l'instrument du rêve d'un Bach sera réalisé, développé de son germe... Peut-être atteindra-t-il ensuite la nouvelle disproportion qui suscitera l'intérêt d'une prochaine période (arc) de la sinuose évolutive des générations, et la théorie multiple des expressions d'art se développe toujours.

Dans nos temps actuels, il semble cependant que le piano, très vulgaire, soit devenu rétif aux provocations courroucées des musiciens contemporains, et quels que soient leurs tendances, besoins et demandes : vapistes ou bruiteurs, nébuleux ou balistiques, le dynamisme de l'instrument s'augmente de fort peu ; son atmosphérisme est affreusement limité. Il semble que les facteurs de pianos soient aculéés en une impasse et ne puissent concevoir même une retraite de quelques minimes espaces et temps afin de retrouver la route sans limite, dénommée de l'invention. Du reste, pourquoi s'attendrait-on à une si étonnante initiative de la part d'industriels qui, pour la plupart, sont de bons administrateurs, des

musiciens moindres, et surtout des mécaniciens ignorant tout ou partie des actions mécaniques se déroulant au cœur de l'objet qu'ils fabriquent ? et de nous autres, qui jouons sur l'instrument sans jamais regarder ce qui se produit en ses entrailles métalliques, nous qui si souvent, pour projeter un accord sur le clavier, dirigeons notre effort tout comme si la loi de gravité des poids était inverse... et tant d'inefficacité continuelle... Quel est le pianiste qui ait entraîné sa production consciente à la graduation de sons dont la diversité (contrôlée par des instruments de précision) peut varier de 100 martellements micro... (pour un son unique) jusqu'à 400 similaires (martellement moyen résultant d'une action isodactyle, d'effort normal d'un être de proportions physiques moyennes) pour le même son unique ? Il est évidemment rare de pouvoir contrôler un tel genre de travail mathématiquement, mais l'oreille, par entraînement attentif, peut se sensibiliser au point de différencier ces phénomènes et, de ce fait, d'en régir la production. Seulement, pour ce faire, il faudrait que notre esprit ne soit pas encombré de billevesées sociales, parasites qui accaparent notre versatile pensée, annihilant son pouvoir de recherche et de cohésion.

Aujourd'hui et avant-hier on « étage l'écriture », on polyphonise... tonise... « on enveloppe avec des instruments à percussion qui produisent un son de clarinette... on presse (sic) des accords richement combinés qui ne résonneront que par réaction ou par sympathie et à la suite d'une percussion étrangère... une boîte à violon peut vibrer aux borborogymes d'une Bertha (mais notre tympan ne recouvre de son émoi que trop tard pour apprécier). Mais pourquoi toutes ces recherches sans recherche ? N'ai-je pas vu un manuscrit qui emploie la percussion systématique contre une cymbale d'ampoules électriques A. Z. (il doit y avoir une question de droits d'auteurs) ! Dans ces errements, n'y a-t-il pas un peu d'ennui et d'impudence épars ? et, puisque Debussy a écrit, en sa clairvoyance aiguisée, des œuvres de piano qui nécessitent une exécution non pas dans la quatrième proportion, mais leur réalisation en « perspective aérienne » difficile à obtenir sur l'instrument à marteaux, même si l'on en connaissait les ressources intimes, n'y a-t-il pas lieu de créer à présent le nouvel instrument qui permettra de jouer fidèlement selon l'idée de nos soi-disant « nébuleux » et ne verrait-on pas alors le nouvel instrument tenter, grouper, développer le pouvoir de nos camarades errants ? Pourquoi ? puisque l'on peut faire la synthèse scientifique de toutes variétés de sons. Pourquoi ? puisque l'on peut varier à l'infini les intensités sans altérer les variétés. Pourquoi puisque l'on peut faire chanter toute matière proportionnellement à son degré de conductibilité ? Pourquoi puisqu'il y a des électriciens d'un génie vivant. Pourquoi ? cette variété étonnante et déjà expérimentale de la production électrique, si fidèle et humaine, perfectible et infinitésimale jusqu'à l'abstrait, pourquoi nos esprits rôdent-ils alentour d'elle sans l'approfondir ?

Peut-être ceux qui n'ont même pas su voir la proportion ogivale qui, en sa bipériodique courbe, régit l'harmonie de la *Cathédrale engloutie* de Debussy, vitupèrent déjà : « C'est un mythe », un orchestron ou un orgue de Barbarie ? Et pourtant, combien de barbarie impuissante s'installe en des œuvres modernes, fille du désir de nouvelles, plus violentes ou plus intimes combinaisons sonores, et l'Infini proportionnel est là, il suffirait d'un peu de recherche et peut-être de quietude pensante pour perfectionner ce qui est déjà plus qu'ébauché.

Robert SCHMITZ.