

## Les Auditions du Mardi de la Revue Musicale

La séance du 5 avril a été consacrée à des musiciens anglais contemporains dont toutes les œuvres étaient données en 1<sup>re</sup> audition à Paris ; quelques-uns d'entre eux et d'entre leurs interprètes étaient venus de Londres à cette occasion. Cette Audition était radiodiffusée et fut suivie d'une réception au cours de laquelle les artistes anglais ont eu l'occasion de lier connaissance avec les principales personnalités du monde musical français. Parmi les auteurs inscrits à ce programme figuraient Eugène Goossens qui est certainement l'un des compositeurs anglais les plus connus en France. Il représente aussi à nos yeux les qualités les plus caractéristiques de la musique anglaise contemporaine et sa *Seconde Sonate* pour piano et violon, est elle-même un exemple significatif de son style. On y trouve cette générosité dans le lyrisme, cette conscience dans le travail, ce soin dans le détail, toutes vertus qui ne vont pas sans entraîner une prolixité parfois un peu excessive. Il y aurait beaucoup à dire sur la question de la « longueur » en matière de musique. Elle dépasse de beaucoup le plan des problèmes de technique et touche à la nature même du génie des divers peuples et de leur manière respective d'écouter et d'apprécier la musique. Il y a dans la rapidité, dans la vivacité réceptives du Français la raison d'être de cet idéal de concision, de netteté formelle, de dépouillement, de rigueur et de sévérité dans le choix des idées qui éloignent de notre musique une grande partie du public étranger et qui, en tous cas, nuit singulièrement à son rapide rayonnement. En revanche, la fréquentation assidue des œuvres concises, ramassées et quintessenciées de nos meilleurs auteurs nous incite à nous montrer d'une injustice parfois absurde pour des compositions en tous points remarquables, mais qui n'obéissent pas à une même discipline esthétique. Il semble, à vrai dire, que le temps n'est pas réglé par un même rythme, n'a pas une même densité, d'un côté et de l'autre de la Manche. Les Anglais comme les Allemands, d'ailleurs, ont un appétit en matière de musique, que nous ignorons très généralement et leur réceptivité musicale est infiniment plus contemplative, moins nerveuse, et, disons le mot, moins impatiente que la nôtre. L'ingéniosité des procédés et plus encore la volupé que nous goûtons à nous sentir en présence d'une architecture sonore impeccable, ciselée par des mains d'orfèvre, la notion même de la perfection du langage, de l'infailible pureté du style, voire même ce goût assez sportif que nous avons pour le tour de force réussi, pour la difficulté vaincue, — tous ces éléments primordiaux de notre sensibilité musicale ne jouent qu'un rôle très secondaire chez les Anglais. La musique, pour eux, est un art beaucoup moins intellectuel et, quand elle fait appel à l'intelligence, c'est sur un plan spéculatif qui touche beaucoup moins à la forme qu'à la signification de l'œuvre. Tel est le cas d'un Alan Bush, représenté dans ce programme par un *Prélude et fugue* aux vastes proportions et que l'auteur, excellent pianiste, interpréta lui-même. Le côté *puzzle* qui entre dans notre conception de la musique n'existe pas chez lui. Il ne s'agit pas de réussir un tour de force et de dissimuler une difficulté, — ce qui — pour une grande part — peut

caractériser la fonction créatrice d'un Maurice Ravel. Il s'agit, pour Buch, d'élaborer un édifice sonore très logiquement conçu et dont nous sommes appelés à constater la trame, à percevoir les données du problème et, en quelque sorte, à éprouver avec lenteur la sévère volupté qu'il a goûtée à développer sa pensée. On ne s'étonnera pas, après cela, que dans la plupart de ses œuvres, Alan Bush se soit préoccupé de mettre la musique au service d'une idée abstraite et extra-musicale, se hasardant même dans un domaine non seulement philosophique, mais sociologique et politique. Une telle tendance est extrêmement loin de l'esprit français, mais il n'est point sage de réfuter de parti pris tout ce qui nous est étranger et Stendhal n'a sans doute pas voulu donner un caractère de précepte moral à cette constatation : « différence engendre haine ».

Si compréhensifs que nous désirions nous montrer des aspects que revêt sous les diverses latitudes la conception de l'art, nous avons peine à nous défendre d'une sympathie spontanée pour les talents qui usent de procédés qui nous rappellent par certains côtés ceux qui ont cours chez nous. C'est ainsi que les délicates et ravissantes pièces pour piano d'Herbert Murrill, délicieusement exécutées par M<sup>me</sup> Margaret Good, pianiste au jeu élégant, nuancé et ferme, ont éveillé notre soudaine sympathie. Pour de mêmes raisons, nous avons vivement goûté la *Ballade* de John Ireland, musicien d'une sensibilité extrêmement raffinée et dont nous connaissons notamment un *Concerto* pour piano, qui nous a enchantés.

La *Sonate* pour hautbois et piano, de William Alwyn, d'une invention mélodique soutenue, primesautière et d'une qualité poétique très séduisante, ne fut pas moins favorablement accueillie. Elle donna l'occasion à deux artistes français de donner la mesure de leur talent : le hautboïste Morel, dont la sonorité est si pure, si claire et si prenante et Mlle Simone Judenstein, musicienne accomplie et dont les fines sonorités pianistiques épousaient avec un bonheur constant les souples arabesques du hautbois.

Enfin, la séance se termina par l'audition d'une œuvre riche de substance, qui dénote une imagination créatrice abondante et toujours en quête de formules neuves : la *Sérénade* de Norman Demuth. Bien que le langage en soit complètement différent, de même que l'esprit, cette œuvre, d'une technique audacieuse, est, à d'autres titres, non moins caractéristique du style anglais que la *Sonate* de Goossens. Servie par les mêmes interprètes, Mlles Peggy Radmall et Peggy Mayle qui ont le sens — si peu répandu — de la musique de chambre avec tout ce qu'il sous-entend de concentration, d'ensemble et de renoncement au succès personnel et à l'éclat de la virtuosité, cette *Sérénade* se déroule sans nulle hâte, n'évite pas les répétitions qui permettent à l'auditeur de pleinement goûter les idées fondamentales sur lesquelles l'auteur a établi des développements qui n'ont rien d'elliptique. Il s'ensuit un contraste assez piquant entre l'imprévu des idées et de leur mise en œuvre et, d'autre part, la prolixité du discours et la façon dénuée de fièvre et d'impatience avec laquelle le musicien nous convie à suivre sa pensée dans tous ses détours. Chez nous, il faut se transplanter sur le terrain littéraire pour trouver une équivalence dans l'art d'un Proust.

Nous parlions tout à l'heure du danger que nous courons de nous montrer injustes et incompréhensifs vis-à-vis des musiciens qui ne se rattachent pas au grand courant central, si l'on peut dire, de la musique française. Ce risque ne porte pas uniquement

sur la musique étrangère. Il est bien certain que la plupart des amateurs de musique en France sont dans la totale impossibilité de discerner les vertus de l'art des musiciens qui demeurent en marge de cette tradition et qui, comme Louis Vierne, ont une sensibilité de caractère contemplatif qui la rapproche de la sensibilité musicale anglo-saxonne. Les problèmes que soulève la musique de Vierne sont si étroitement apparentés à ceux que nous venons de signaler, que, sans respecter l'ordre chronologique, nous nous voyons amenés à rendre compte de la séance du 17 mai, où, après une très succincte et précise allocution de M. Bernard Gavoty, qui situa avec beaucoup de clairvoyance et une simplicité dénuée d'artifices, la position de Vierne dans la musique, on entendit quelques œuvres de musique de chambre de ce célèbre organiste dont on méconnaît si généralement la production de compositeur.

Avec cette expression si juste et si prenante qui, servie par une voix d'un timbre à la fois chaud et pur, assure à Mlle Germaine Cernay une place d'honneur parmi nos meilleures cantatrices, cette artiste chanta deux groupes de mélodies dans lesquelles Vierne continue la tradition du *lied* romantique et qui valent principalement par la qualité de la sensibilité qu'elles trahissent. Romantique également, la *Sonate* pour violoncelle et piano, aux développements amples et non dénués de quelque rhétorique scolastique, mais qui demeure toujours distinguée et d'une substance musicale attachante. Pas n'est besoin de dire que cette œuvre fut exceptionnellement bien interprétée grâce à ses défenseurs entre tous autorisés : le violoncelliste de grande classe qu'est Paul Bazelaire et Bernard Gavoty qui, indépendamment de ses qualités pianistiques et musicales, est, par suite d'une amicale intimité avec Vierne, l'un de ceux qui en connaissent et en comprennent le mieux la pensée et ont le devoir de la sauvegarder et la propager, devoir auquel Gavoty se soumet avec un zèle pieux et enthousiaste. Par les soins des mêmes artistes, nous eûmes la 1<sup>re</sup> audition d'une suite de cinq pièces pour violoncelle : *Soirs étrangers*. On pourrait donner en épigraphe à l'évocation de ces paysages, la définition d'Amiel : « Un paysage est un état d'âme ». Le pittoresque est ici réduit à sa plus schématique expression, et le climat d'une telle musique demeure toujours sur le plan d'une confiance. Les souvenirs et les rêves qu'évoquent de telles pages ne toucheront jamais que ceux qui demandent à la musique de raviver dans leur mémoire ou dans leur imagination des impressions endormies ou de leur suggérer des ambiances poétiques. Nous sommes à l'antipode de la conception de l'art, si généralement accréditée aujourd'hui, qui est basée sur la surprise, sur le choc nerveux et sur le plaisir désintéressé de l'intelligence.

Quelle que soit l'opinion qu'on ait sur cette conception de la musique et pour ceux-là même qui n'y trouvent que de l'ennui et une recherche anachronique et vaine, on ne peut que considérer avec respect la figure de Louis Vierne et la fidélité dont il a fait preuve à un idéal artistique qu'il a servi avec le meilleur de lui-même, une irréfutable sincérité, un enthousiasme qui était alimenté par une vaste culture musicale et qui s'est exprimé avec des moyens techniques entièrement adaptés au but qu'il se proposait.

A la même séance, on a réentendu quelques pages d'Emile Duchêne dont nous avons eu l'occasion de parler la saison dernière, à propos de la « fugue symétrique » dont il est l'instigateur. Il nous en a offert un nouvel exemple : *Enharmonies chantantes et fuguées*, dont le quatuor français Maurice Blondel a été le convaincant

défenseur. Des raisons de santé ont interrompu la carrière de ce groupement dont nous avons salué les sympathiques débuts. Nous avons eu le plaisir de les retrouver dans une forme excellente et prêts, mieux que jamais, à s'imposer victorieusement à l'attention et à la sympathie des mélomanes. Nous ne reviendrons pas sur le principe de la fugue symétrique et nous bornerons à signaler les heureux effets qu'Emile Duchêne en a su tirer dans cette œuvre récente, d'une jolie qualité poétique et dont la liberté d'expression n'est nullement entravée par la contrainte formelle que l'auteur s'impose. Quatre mélodies d'un lyrisme aimable, furent admirablement chantées par Pierre Bernac dont l'éloge est superflu. Il convient de noter une phrase, d'esprit assez beethovenien, d'un effet très heureux, dans l'une de ces mélodies : *Je vous ai vue, un soir, en rêve* et qui, confiée tour à tour au quatuor à cordes et à la voix, se métamorphose subtilement à ses diverses apparitions.

Le même programme comportait encore quatre *Poèmes de Michel-Ange* mis en musique par J. Benoist-Méchain, dont l'un parut en supplément d'un numéro de la *Revue Musicale* et dont Pierre Bernac, accompagné par l'auteur, rendit excellemment, la grave et pathétique poésie.

Revenons en arrière : le 26 avril, on réserva un accueil exceptionnellement chaleureux à une claveciniste de Munich, Mme Li Stadelmann qui nous a été présentée comme l'une des meilleures sinon la meilleure claveciniste d'Allemagne. Nous n'avons pas hésité à ratifier cette assertion, tant cette artiste met d'intelligence musicale dans son jeu puissant, robuste, tant sa technique est nette, propre et brillante. Son style s'oppose sur plusieurs points à celui de nos clavecinistes ; il n'a sans doute pas cette transparence, cette souplesse légère et subtile à laquelle Wanda Landowska, Marcelle de Lacour et quelques autres virtuoses françaises nous ont habitués. Ceci ne veut point dire que la conception de Mme Stadelmann de la musique et de l'instrument soit à nos yeux inférieure : elle n'est que différente. Sous ses doigts, le clavecin perd son caractère d'instrument élégant, il ne nous suggère plus le cercle brillant d'un public de cour. On comprend mieux que les Bach et les Haendel s'en soient accommodé ; il est moins loin de notre piano actuel et parfois même il a des accents qui ne seraient pas déplacés dans une enceinte sacrée. On a très spécialement admiré la fermeté du rythme de Mme Stadelmann, son dynamisme et l'absence de tout effet extérieur, de tout cabotinage, le sérieux et la sensibilité de ses interprétations de quelques pages de l'école allemande : Weckmann, Haendel, Bach, Telemann, etc.

La *Revue Musicale* a tenu à rendre un hommage à la mémoire de Julie Reisserova, compositeur tchèque de grand talent et qui, en maintes circonstances, a donné des preuves précieuses de son attachement à la France et à nos musiciens, à Roussel notamment dont elle fut l'élève et dont elle s'employa à favoriser la propagation de l'œuvre à Prague. Mlle Arvez-Vernet, magnifiquement secondée par Mme Maroussia Orloff, a chanté avec une émotion communicative deux cycles de mélodies *Sous la neige* et *Giboulées de mars* que nous eûmes l'occasion de lui entendre interpréter à la *Revue Musicale* avec le concours de l'auteur, la saison dernière. La voix de Mlle Arvez-Vernet a encore gagné en ampleur et en variété d'intensité.

La 3<sup>e</sup> partie était consacrée à quelques musiciens américains de passage à Paris. Mlle Sylvia Smith, jeune et brillante pianiste nous fit d'abord entendre deux agréables pièces de Ch. T. Griffes, puis quelques pages de sa composition dans lesquelles

on peut discerner des dons musicaux évidents, une faculté d'assimilation des divers styles qui n'est pas sans quelque péril. Le *Quatuor* de Charles Miller, qui tenait la partie de premier violon et qui était entouré de MM. Ales, Boulay et Crabansky, est inspiré par des thèmes de folklore et traduit, en une langue simple et dénuée d'artifices, la bonhomie spontanée et franche des populations des montagnes américaines. Sur des données assez analogues, la littérature de jazz nous a valu des œuvres d'une technique beaucoup plus raffinée et d'une écriture infiniment moins naïve. Il n'en demeure pas moins vrai que cette fraîcheur mélodique et ce parti pris d'élaguer toute complication et toute intrusion de notre technique moderne, conserve à des idées pleines d'innocence et de bonne humeur, leur désinvolture initiale. Cette particularité est d'autant plus remarquable que M. Charles Miller a été formé à l'école d'un des maîtres les plus subtils et les moins naïfs de la musique contemporaine et qu'il aurait été sans doute en mesure, s'il l'avait jugé bon, de revêtir ses idées d'une parure fastueuse, en recourant à tous les artifices de la technique la plus complexe et la plus audacieuse (1).

(A suivre.)

## Festival de la S. I. M. C.

Le 16<sup>e</sup> Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine a eu lieu à Londres, du 17 au 24 juin. Les œuvres choisies par le jury, au nombre de 36 et provenant de 18 sections nationales ont été en général d'une qualité plus que suffisante pour justifier leur présence dans ces programmes, mais on a pu constater une fois encore combien nous sommes loin de la période d'innovations révolutionnaires. Dans ce sens, il n'y a rien eu de sensationnel. Les nouvelles théories d'Alois Haba, représentées par trois de ses élèves n'ont pas soulevé de discussions comparables à celles des premières années de la Société, et la musique la moins nouvelle que nous ayons entendue pendant toute cette semaine, c'est encore celle d'Anton Webern, qui est, je crois, le plus âgé des compositeurs dont les œuvres ont été présentées. L'impression générale est que le monde musical est occupé à « ingérer » les trouvailles des novateurs d'hier. D'autre part, il faut signaler que les exécutions, à peu d'exceptions près, ont été parfaites. Il est superflu de faire l'éloge de l'orchestre bien connu de la B. B. C., mais les musiciens venant de l'étranger, ont été surpris par la virtuosité révélée par les B. B. C. Singers, dans les œuvres de Webern et de Krenek. Ce dernier m'a dit, après l'exécution de sa Cantate, qu'il en était émerveillé. L'organisation des répétitions — problème toujours très difficile à résoudre — a beaucoup contribué à cet heureux résultat. En général, l'administration du Festival a témoigné de l'habileté de M. H. J. Foss, de l'Oxford University Press, son principal organisateur.

Maintenant, procédons par ordre chronologique. Le prologue fut une réception des plus agréables dans les bureaux du *Daily Telegraph*. Peu de temps après le pre-

(1) Pour des raisons de mise en page, nous nous voyons dans l'obligation d'interrompre ici le compte rendu des Auditions du Mardi. La fin paraîtra dans le prochain numéro.