

LE COURRIER MUSICAL

ET THÉÂTRAL

ABONNEMENT
pour la France et les Colonies
Un an Fr. 60

ABONNEMENT
pour les Pays étrangers
Un an Fr. 100

Position de Richard Strauss

Il y a lieu parfois de le défendre. Epris de discrétion et de mesure, attentifs surtout à la grâce, nous autres Latins nous avons besoin d'air. Strauss nous apparaît bruyant, compact et boursofflé. J'ai entendu railler sa grandiloquence, jusque dans cet « esprit » où il s'efforce d'atteindre, et où l'on ne veut voir que lourdeur germanique.

Mais ne néglige-t-on pas la part de *voulu* qu'il y a dans ce comique, et jusque dans ces pesants efforts ? Strauss a jeté son dévolu sur des sujets extérieurs à lui, sur des récits, sur une affabulation où tout est donné, et dont il est l'esclave. S'il y a du ridicule outrancier dans l'histoire de *Don Quixote*, si l'espèglerie de *Till* est chargée de boisson, gavée à la flamande, et faite d'un rire un peu gros, ce n'est là ni l'invention ni la faute du musicien. Son art a consisté à s'adapter d'emblée au sujet, à le côtoyer jusque dans ces anfractuosités du réel où excellent les meilleurs d'entre les écrivains naturalistes. *Don Juan* à son tour part en guerre ; un *Don Juan* plus fin, psychologue, érigeant sa don-juannerie en système théorique, ne serait plus un *Don Juan*. La *Vie d'un Héros* ne saurait être discrète. Les scènes de famille ne baissent pas le diapason. Et si le moribond se transfigure enfin en une apothéose, c'est qu'il a souffert des soubresauts dénués de toute élégance, et qu'il faut bien entrer dans sa chambre dépouillé de pudeur.

Les héros de Strauss sentent un peu la *Deutsche Kneipe* ; ils sont germaniques jusqu'au bout des ongles ; « bouffis de bière et de théologie » ; ils font songer à Hans Sachs, aux bourgeois frondeurs des fabliaux, aux maisons à pignons et au xv^e siècle allemand, turbulent moyen âge des villes à son déclin.

En musique, cette esthétique n'a pas été créée par Strauss, qui l'a seulement un peu trop systématiquement développée : elle date au moins des *Maîtres Chanteurs*, et jusque dans la technique, elle a inspiré aussi l'*Apprenti Sorcier*. Elle est faite d'une bonne grosse joie, d'éclats de rire sonores, de cette trivialité volontaire qui n'est pas le seul domaine où Strauss rejoint la verve de certains Italiens, et qui, chez cet Allemand, se mêle toujours à un reste de discipline formelle, à un fond de mystique, à un sens de l'histoire, enfin à un libertinage d'écolier médiéval. Tintamarre qui n'étouffe pas la vie, mais l'illustre et l'intensifie en la faisant débordante, en lui ôtant son inquiétude, et où les silences mêmes sont chargés de sens. On trouverait à cette joie un peu trop constamment orgiaque des ancêtres plus lointains : le débraillé de certains instants de Beethoven, par exemple, du Beethoven furieux de la fin, attentif à oublier dans l'énièverement, coutumier d'une bonne humeur un peu grosse et triviale, ou faisant trêve au sentiment avec une bonhomie reposée. (Finale de la VII^e, VIII^e, Scherzo de la IX^e.) Ainsi Strauss s'abandonne-t-il à ce lyrisme recommandé par Hugo, à ce lyrisme de fauve, sans pudeur, romantique comme le fut Shakespeare : jusque dans le comique.

Il est une autre façon encore de le mal comprendre. C'est de trop considérer l'homme dans l'œuvre, et de croire qu'une biographie va transparaître à chaque mesure. Qui dira le mal qu'ont fait à l'esthétique les planteurs de barrières et les biographes ?

N'est-ce pas déjà les périodes mêmes de l'histoire des arts qu'on a prétendu établir en fonction des hommes ? N'a-t-on pas placé ainsi dans ce vaste jardin des clôtures artificielles ? N'a-t-on pas (et je songe à Brunetière) ramené l'« influence des œuvres sur les œuvres » à un phénomène d'évolution trop zoologique pour recouvrir la réalité spontanée et prime-sautière de l'art ? N'a-t-on pas souvent distrait d'un auteur une fraction essentielle de son œuvre pour la reporter à un autre chapitre, car ainsi l'exigeait la fragile destruction des « genres » ? Or, de même que fort peu d'auteurs se sont astreints à naître, ou à produire, ou à mourir avec le millésime pour satisfaire les classificateurs par siècles, de même ce ne sont pas les idées qui sont, dans les hommes, mais les hommes dans les idées — portés par leur courant. A cette double hérésie, anthropocentrique et historique, s'ajoute souvent, pour la musique, l'hérésie géographique. Parce que les littératures sont nationales, on a voulu parfois — et c'est encore le cas de maint manuel — méconnaître ce que la musique, de par son essence même, a d'universel : on a parlé de musique française, de musique allemande, comme si ces termes étaient aussi rigoureux en musique qu'en littérature. Ces appellations sont tout aussi trompeuses que le classement par « genres » : *opéra, lied, concerto, symphonie*. Par son essence encore, et davantage que tout autre art, la musique se déroule par définition dans le temps. Discursive par la démarche, elle l'est aussi par la succession même de ses tendances. C'est à son propos, ou jamais, qu'il faut se garder des classifications spatiales. Car le son pur ne connaît pas de frontières : il atteint d'emblée à la large audience du langage humain : il découvre ses espaces infinis où s'enchevêtrent les purs échos. Boito est plus près de Wagner que de Bellini ; Rameau plus près de Lotti que de Méhul ; Rossini plus près de Mozart que de Verdi ; Debussy plus près de Moussorgsky que de Franck ; les « franckistes » actuels sont aussi wagnériens ; Respighi et Malipiero ont assimilé Debussy ; l'Amérique, le monde noir, pénètrent dans certaine musique actuelle... Que dis-je ? Entre les œuvres d'un même auteur, il n'y a pas que des différences de valeur (Beethoven a écrit la *Fantaisie* ou *Zur Weihe des Hauses*), il y a encore des différences d'esthétique, inhérentes à la pente la plus souple du temps. Faire d'un auteur une unité nous paraît être une conception radicalement fautive. Faut-il rappeler les « trois périodes » de Beethoven ? Qu'il y a plus de différence entre la I^{re} et la VIII^e *Symphonies* qu'entre la I^{re} et une symphonie de Haydn ? Que le *Vaisseau Fantôme* est plus proche d'*Obéron* que de *Parsifal*, et même de *Tristan* ?

On va nous trouver bien hardis si nous affirmons que l'histoire de la musique, comme celle des autres arts, ne doit pas être classée en fonction des hommes, ni des genres, ni des siècles, ni des pays. On va nous demander ce qu'il restera après cette hécatombe.

Il reste les écoles. C'est entre les écoles, et si imprécises là encore que soient leur extension et leurs limites, qu'il convient de rechercher les comparaisons nécessaires. L'absence d'une limite précise (la position de Roussel, par exemple, entre l'école de Franck et celle de Debussy) incitera précisément à l'examen des valeurs de compénétration et d'influence. Seules, les esthétiques comptent, parce qu'elles réagissent précisément les unes sur les autres, parce que là seulement il est possible de déceler la suite logique des actions « des œuvres sur les œuvres ». Elles nous apparaissent, ainsi plus importantes que la fragile distinction entre le vers et la prose, entre l'opéra et le drame lyrique, ou entre les musiques dites nationales.

De même, la critique musicale peut négliger ces maigres points de vue biographique, dogmatique ou national. A côté de l'analyse de l'œuvre pour elle-même, elle fait figurer dans son jugement, à juste titre, les *rapports entre les œuvres*. En un mot, elle tient essentiellement à ne point se borner à la critique technique : elle veut avoir *des idées* sur la musique.

Or, trop de musicographes n'en ont pas. Et si nous avons été amenés à cette longue parenthèse, dont nous nous excusons, c'est que, à propos de Strauss tout justement, nous en avons à M. Romain Rolland, qui, dans ses « Musiciens d'aujourd'hui », réduit la critique à des biographies sentimentales, tombant ainsi dans une des quatre erreurs que nous prétendions tout à l'heure reprocher aux manuels (lesquels, d'ailleurs, s'entendent fort bien à les cumuler) : l'erreur « anthropocentrique ». Faire de la création musicale une succession de compositeurs dont seule la vie importerait, mais les sacrifier en même temps à leur « siècle » pour les couler dans son moule tout fait, c'est combiner deux aspects de cette création qui sont, à notre sens, tout à fait subsidiaires. Seules, les naturalistes ont pu croire que la vie de tous les jours, sans surprise, l'heure du lever, le séchage du linge aux fenêtres pouvaient être de la littérature. En s'imaginant que les avatars de M. Richard Strauss peuvent nous intéresser (pas son être qui est « aussi intéressant que Napoléon ou Shakespeare »), peuvent surtout expliquer son œuvre, M. Romain Rolland fait un peu la même chose. Et c'est son chapitre sur « Strauss » des *Musiciens d'aujourd'hui* qui, relu après une audition de la *Domestique*, nous a, irrésistiblement, suggéré cet article.

Pour M. Romain Rolland, Strauss, comme d'ailleurs tous les auteurs qu'il traite, est homme avant d'être compositeur ; un homme, plutôt qu'une signature apposée sous un certain nombre d'œuvres. Nous ne méconnaissions pas ce qu'une telle conception peut avoir de fondé, et même de noble, pour un grand nombre de musiciens célèbres ; mais justement, elle ne vaut pas pour tous. Elle vaut pour Beethoven, pour Berlioz, pour Schumann : elle ne vaut guère pour Mozart ; moins encore pour le grand-père Haydn qui, encore que pas toujours très heureux, n'eût néanmoins pas d'histoire. Non seulement, dans ce livre comme dans bien d'autres, on ne lit, toutes les dix pages, qu'une succession de noms, qui semblent n'avoir aucun rapport entre eux, qui ont l'air d'être tombés du ciel, et qui forment comme autant de compartiments étagés, non seulement l'histoire de la musique n'est ainsi pas expliquée dans ce qu'elle a d'essentiel : l'analyse des esthétiques, et de leurs influences, mais à cette liste de biographies correspond une liste de « sujets », avec leur « analyse ». Comme si nous allions encore entendre un poème symphonique, admirer un tableau, voire un film, pour le sujet. Comme si c'était le sujet qui avait de l'importance, et non la manière de le traiter. Un chapitre sur Strauss, comprenant sa vie, et le sujet détaillé de chacune de ses œuvres : ôtez cela, il ne reste rien. M. Romain Rolland est un critique biographique et sentimental.

Sentimental, parce qu'il lui faut, pour éclairer la vie de son « héros », ces cris de désespoir, ces lettres pathétiques, dont il abuse ailleurs, dont il a même fait tout son livre sur Beethoven, pour qui, heureusement, le procédé a son excuse. Mais pour les autres ! Tous les compositeurs ne sont pas des « héros ». On imagine assez bien l'embarras de ces critiques devant Franck, qui achetait chaque jour ses quatre sous de lait au magasin du coin. Il est des vies d'artistes sans histoire ; prétendre éclairer leur œuvre à la lumière, non pas des complexités psychologiques de leur âme, mais des successions de leur existence extérieure, c'est ne rien expliquer du tout. Il manque à ces critiques des *idées* sur la musique, le sens de l'esthétique, le sens aussi des grands courants, des grandes tendances, et de leur influence réciproque : le sens enfin des *rapports* entre les arts. Ce qui fait la force d'un Ansermet par exemple, c'est sa connaissance parallèle des autres arts, et de tous les courants intellectuels modernes.

Et ceci m'amène à sacrifier ici à ce goût des idées générales, à m'efforcer de prendre le contre-pied de M. Romain Rolland et des manuels, et à tâcher de « situer » Strauss dans l'élan de l'histoire musicale.

Sous l'apparent désordre de la forme, derrière les nouveautés mêmes qui semblent présenter une rupture complète d'avec la tradition, il réside dans l'histoire de la création musicale une continuité profonde. Strawinsky l'a bien vu lorsqu'il a reconnu Mozart pour son maître. Car Strawinsky et Schönberg sont plus éloignés l'un de l'autre, quoi qu'il y paraisse, que Strawinsky de Mozart et Schönberg de Beethoven. On peut dire que tout

au long de l'histoire de la musique, mais surtout depuis la fin du XVIII^e siècle, deux courants s'opposent. Pour les uns, la musique est un métier, un art pur, une foi en soi ; pour les autres, elle n'est qu'un moyen d'expression ; elle sert à traduire des états affectifs ; et ce moyen pourrait être tout aussi bien la poésie ou la peinture. Le premier courant, dont les clavecinistes, Mozart et Haydn sont les représentants les plus typiques, se prolonge chez les musiciens « réalistes » d'aujourd'hui, chez les *Six* et surtout chez les Russes qui, tous (sauf Tchaïkovsky et Scriabine) s'effacent devant l'objet extérieur. Le second courant débute réellement avec Philippe-Emmanuel Bach, continuerait avec Beethoven et les romantiques allemands, Wagner et Strauss, dont Schönberg est le véritable successeur. On peut, à la rigueur, l'appeler le courant romantique, ou le courant allemand, bien que pour nous la musique, sinon le musicien, n'ait pas de nationalité ; nous disons donc « allemand » comme la dernière époque de l'ère primaire est dite « permienne », simplement parce que c'est en Allemagne que se retrouvent presque tous les représentants de cette tendance.

On peut encore dire : musiciens objectifs et musiciens subjectifs, artistes pour qui l'art est une réalité extérieure, et artistes qui ne créent qu'en fonction d'eux-mêmes, en faisant intervenir leur personnalité. C'est ici que la vie de l'homme peut, ou non, jouer son rôle. La vie d'un Beethoven, comme celle d'un Chateaubriand ou d'un Heine, est indispensable à la compréhension de son art. La vie d'un Haydn, comme celle d'un Racine, ne l'est pas. Mozart composait sur commande, adoptant tour à tour, selon les exigences, une « manière » allemande ou italienne, pouvant être triste et faire de la musique gaie, et vice-versa. On imagine bien, à l'opposé, le cas de Beethoven et de la création, jaillissante également, mais sans cesse soumise au gré d'un état d'âme ! Imaginons le poète qui pleure un mort ; imaginons, d'autre part, le marbrier chargé de la stèle funéraire. Le premier éprouve des sentiments qu'il extériorise ensuite et projette sur le monde ; le second peut sculpter son marbre avec amour, en vrai artisan (artifex) ; mais en chantant à tue-tête. Le premier exprime sa douleur propre ; le second dépeint la Douleur. Eh bien, le poète, c'est Beethoven — ou Schönberg ; le marbrier, c'est Mozart — ou Stravinsky. L'auditeur non averti aurait donc tort de se laisser tromper par des ressemblances apparentes qui ne recouvrent qu'une ressemblance des moyens techniques, fruit de l'époque ; prompt à n'y voir que des « modernismes », il décèle une fausse unité dans la musique dite « moderne », qu'il distingue superficiellement de la musique « classique ». Or, la véritable division serait celle qui grouperait les musiciens de tous les temps et de tous les pays selon la manière dont ils conçoivent leur art, et ce quelle que soit la forme qu'ils lui confèrent. C'est ce que nous appelons école ; vaste école, qui comporte de mobiles nuances et des limites indéfinies.

Sans doute, force musiciens n'entrent pas tout entiers dans l'une ou l'autre de ces catégories ; leur œuvre comporte des exceptions : Mozart a écrit la *Sonate quasi una Fantasia*, qui est du Beethoven ; et Beethoven, la *I^{re}*, qui est du Haydn. Schubert, la *Truite*. Mais surtout maints d'entre eux appartiennent aux deux courants à la fois ; Bach est objectif dans les préludes, les fugues, où l'inspiration s'insère dans les moules d'école ; plutôt subjectif dans les chorals ; Franck est à la fois scolastique et romantique ; Debussy, romantique en ce sens que l'impressionnisme est une manifestation subjective de l'art, et prolonge l'individualisme du XIX^e siècle en substituant seulement la sensation au sentiment, Debussy revient néanmoins au sujet extérieur et descriptif, il a des préférences de peintre, et l'impressionnisme même peut être considéré comme la quintessence d'un réalisme fait d'une somme de détails. En général, d'ailleurs, il semble que c'ait toujours été, en musique, le rôle de la France que d'intervenir, chaque fois que la musique excédait dans un sens ou dans l'autre, et de rétablir l'équilibre ; elle l'a fait une première fois avec Claude le Jeune ; une seconde fois avec Rameau ; une troisième fois avec Berlioz ; une quatrième fois avec Debussy. Elle a, ainsi, réalisé la synthèse de ce réalisme et de ce spiritualisme qui tour à tour en musique ont atteint un point culminant, mais l'ont ainsi bloquée sans issue. En « dégageant », les Français, brisant la tradition, ont chaque fois fait figure de révolutionnaires...

C'est ici que la position de Strauss est intéressante. Successeur de Wagner malgré tout, et prédécesseur de Schönberg, romantique, appartenant à la lignée du « moyen d'expression », et au gré de cette transition insensible qui caractérise au rebours de la France (Berlioz) l'évolution de la musique romantique en Allemagne depuis Beethoven jusqu'à nos jours, Strauss a pourtant un pied dans le courant opposé. Car il est aussi « objectif » ; ses sujets, jusque dans la *Symphonie domestique* qui est descriptive et non lyrique, sont tous extérieurs, tous choisis en dehors de lui : c'est de la « musique à programme ». Elle a besoin de titres et de commentaires. Seule, elle ferait un poème symphonique, non une symphonie. *Don Quichotte*, *Till*, *Don Juan*, le moribond de *Mort et Transfiguration*,

le héros de *Heldenleben*, sont des personnages centraux à qui va convenir le « thème » à la Wagner, et ils se déroulent dans le temps. Strauss confère des symboles à chacune de leurs vicissitudes : musique d'événements, musique narrative.

Mais il n'y a pas chez lui que la concomitance de deux procédés d'art différents ; en réalité, ces procédés s'entreprennent : Strauss fait de la musique objective avec des procédés subjectifs. Car il ne lui suffit pas de raconter et de dépeindre ; sans être lyrique ou personnel, il obtient le lyrisme au moyen de l'expression, concentrée, dense, extraite de la matière même du réel. En cela il est le père de l'expressionnisme allemand en musique, de cette forme nouvelle du romantisme qui, dirait-on, cherche à s'adapter au réalisme. Ainsi, non seulement les deux courants à la fois, mais le mélange des deux. Condamné à la réalité, l'artiste la stylise : elle devient une réalité déformée par la personne, exprimée d'un seul jet ; compacte, tendue, mal aérée, ce qui est le moyen des Allemands d'être « modernes », comme les Russes ou les Espagnols le sont avec rutilance, les Français avec le souci du détail. En cela l'expressionnisme est une forme essentiellement allemande, et la plus romantique encore, du courant moderne si opposé au romantisme, et qui en marquera peut-être la fin.

Mais si Strauss opère la synthèse de l'objectivité et de l'expressivité, et par là des deux courants essentiels de toute la musique, il fait aussi la synthèse du réalisme et du spiritualisme. Le romantisme, en effet, d'expression du moi, était devenu petit à petit l'illustration musicale de sujets extérieurs donnés, descriptifs ou apocalyptiques chez Liszt, puis métaphysiques et mystiques chez Wagner ; historiquement chez tous les deux. Ainsi le romantisme s'objectivait peu à peu, acquérant des préoccupations philosophiques, abordant les grands problèmes et les vastes inquiétudes de toujours, s'élevant enfin du lyrisme subjectif jusqu'à l'étude renouvelée du cœur humain en général. Par là il redevenait classique, dans le sens d'universel et de rationnel. Baudelaire déjà avait ramené, dans le romantisme littéraire français, ce culte de l'aspect général des choses. Et, dans une autre direction, l'esthétique romantique du mot, devenue l'art pour l'art, s'orientait vers l'impassibilité.

En musique, c'est Wagner qui opère la réforme. Nous voici donc loin de l'argument personnel qui inspirait encore Schumann : nous voici au « thème » objectif : thème du destin, thème de l'amour, thème de la pureté. Mais alors apparaît le danger. A force de se généraliser, de s'idéaliser, de se détacher du concret, la musique tend à se dessécher dans les formules, à exagérer la valeur de cet élément spirituel qui finalement l'encombrera. Brahms d'une part, Franck de l'autre, offrent de bons exemples de ce que peut risquer un art qui s'éloigne délibérément de la vie. Qu'est-ce au juste que la formule beethovenienne aux mains d'un Brahms ? Un romantisme abstrait souvent et pauvre de vie. Or, ce glissement du romantisme vers l'objectivation d'abord avec Wagner, vers le spiritualisme ensuite avec Brahms, est surtout le propre de la musique allemande au XIX^e siècle.

Alors Strauss intervient. Il éveille à nouveau la musique à la vie ; il redevient attentif aux choses ; il enrichit la famille romantique d'éléments colorés, brutaux, crus parfois ; ainsi, à l'égal des Français, mais sur un autre plan, il réalise la synthèse du spirituel et du réel.

Ceci est très important. Car Strauss, Allemand jusqu'au bout des ongles, est peut-être en train de guérir les Allemands. Les *Maîtres*, cette exception dans l'œuvre de Wagner, n'avaient point suffi à arracher l'âme allemande à l'abstrait... Strauss leur apporte une musique de santé, largement ouverte aux gestes de tous les jours ; goguenard, un peu débraillé, il désapprend la pudeur ; et le voilà qui se met à imiter le râle des mourants, ou les éclats de voix d'une dispute de famille. Art spirituel, à sa manière... Drôle plutôt ; à l'allemande, c'est-à-dire un peu gros, comme nous l'avons dit tout à l'heure. Mais il le fallait.

Allemand, il est encore dans la technique même : cet amour du *fortissimo* perpétuel, ce souci de paroxysme, ce constant emploi des cordes, soit comme une mer bruyante d'où émergera le thème des cuivres ; soit, le plus souvent, parce qu'elles-mêmes ont le thème ; on peut relever ici une préférence pour la mélodie, et c'est en quoi le Midi, les séjours italiens ont influencé Strauss ; mélodie accusée, volontiers vulgaire : il n'est pas loin des véristes.

Jamais de murmure chez lui ; jamais les cordes ne jouent doucement, jamais elles ne se divisent : unité de la polyphonie, construite par blocs. Strauss est à l'antipode de nos musiciens français, des pudeurs exquises de Debussy, qui fait un emploi si étonnant des bois, de la flûte, de la harpe ; et de ces paysages d'Ile-de-France faits de mesure, où concourent, dans un miracle d'équilibre et de finesse, les arbres discrets, les ciels estompés, les étangs calmes et les tristes fontaines.

ALDO DAMI.

Notre Couverture :

Le Pianiste Alexandre Borovsky

Parmi les maîtres contemporains du clavier, M. Alexandre Borovsky est un des plus grands, car, en lui, on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou du technicien prodigieux ou de l'interprète profondément compréhensif.

Né en Russie en 1889, il travailla initialement avec sa mère, elle-même pianiste remarquable et élève du célèbre Basile Saïonoff. Il partit ensuite poursuivre son instruction musicale au Conservatoire de Pétrograd sous l'égide de Mme Anna Essipoff.

Lorsqu'il quitta la grande Ecole russe, il donna de nombreux concerts avec les plus célèbres orchestres. Il s'acquitt de suite dans son pays une telle notoriété qu'en 1915 il fut nommé professeur au Conservatoire de Moscou. A partir de 1921, il commença à effectuer de très importantes tournées à travers l'Europe, se faisant entendre, notamment, à Paris, Londres, Berlin, Leipzig, Munich, Prague, Vienne, Budapest, Madrid, etc. Puis, franchissant l'Océan, il s'en fut en Amérique du Sud et du Nord. Partout, des triomphes splendides furent son lot légitime et, de suite, il s'imposa comme l'une des grandes figures actuelles du piano aussi bien par son mécanisme minutieusement réglé et ignorant la plus subtile défaillance, sa force quasi unique, surprenante après des délicatesses arachnéennes, que son style infaillible. A Paris, entre autres, ses cycles de récitals firent la plus grande sensation en raison de la maîtrise

absolue du traducteur d'abord, et ensuite en raison aussi de l'intelligence magnifique présidant à l'élaboration de programmes choisis, soit soucieux de faire voyager chronologiquement l'auditeur parmi les fastes de la musique à travers les siècles révolus, soit admirablement combinés pour provoquer des contrastes d'esprit ou de style.

On s'accorde à reconnaître en lui l'un des plus profonds interprètes de Bach. Certains, après l'avoir entendu jouer des œuvres du Cantor, n'ont point hésité à écrire qu'il y est « génial ». Mais s'il se surpasse encore, peut-être dans les œuvres de Jean-Sébastien, il sait non moins se tenir sur les sommets les plus radieux exprimant Mozart ou Beethoven, les clavecinistes ou Haydn, Scriabine, Debussy, Prokofieff, Stravinsky, Schönberg ou de Falla. C'est un des très rares interprètes dont on puisse affirmer qu'il possède autant d'affinités profondes avec les grands classiques qu'avec les contemporains les plus audacieux : ce qui prouve une singulière souplesse d'esprit, comme des nerfs particulièrement affinés.

M. Alexandre Borovsky donne un récital à la grande Salle Pleyel le 9 juin en soirée ; nous en parlons à notre rubrique « Les Prochains Concerts à Paris » : ce ne pourra être qu'un triomphe de plus à l'adresse du grand virtuose-musicien.

GEORGES JOANNY.