

jamais eu le sens de la pensée sonore du XVIII^e ni des œuvres s'y rattachant, comme le *Concert* qui nous occupe. On peut même dire que tout l'édifice musical — enseignement, conception, exécution, goût du public — en un mot, que toute la tradition reste fidèle au romantisme dont se sont inspirés les premiers organisateurs de la vie musicale. Il s'en suit que la *force* du son, mieux, son *importance* en volume, régit toute l'esthétique d'aujourd'hui et devient le seul critère du public comme du critique soi-disant spécialiste. Sans m'attarder — je traiterai cette question de l'*Hyper-trophie contemporaine* dans une prochaine étude — il est apparu clairement que l'orchestre réduit, avec la meilleure volonté qui soit, était par sa tradition même, dans l'incapacité matérielle d'accompagner le *Concerto* de W. Maler et que le public admettant parfaitement la discrétion de la douce flûte dans le complexe polyphonique de l'orchestre, par exemple, ne *perçoit* un soliste que s'il dépasse, en volume sonore, trois ou quatre fois l'ensemble qui l'accompagne. Le clavecin n'ayant pas cette prétention, jugez de la déception... L'œuvre vaut cependant qu'on s'y attarde. Solidement construite elle s'appuie sur un langage logique, sur une technique des plus solides dont Hindemith semble l'inspirateur. La forme, très claire, se rattache à la suite classique. Après l'*Intrada*, d'un mouvement immuable, la *Sinfonia* oppose aux accords largement arpégés du clavier, une phrase de quatuor, lourde de sens et à laquelle se mêlera le jeu polyphonique des « bois ». *Gigue et Musette* donnent la note caustique après la belle gravité de la *Sinfonia*. Le *Concert* termine sur une *Marche*, d'allure grotesque, dont le type est spécifiquement allemand mais dont je goûte rarement l'esprit peu raffiné. Toutefois, la forme en est excellente, l'écriture des plus habiles. Le clavecin solo est traité, le plus souvent, avec beaucoup d'ingéniosité, soit qu'il étage ses accords si éloquents, grâce à l'arpègement, soit qu'il vrille la masse sonore de ses trilles aigus, ou frappe le rythme de ses accents rustiques.

Pour que pareille œuvre puisse trouver sans création d'un comité spécial ou l'appel fait à un artiste de l'étranger un claveciniste de la taille de Ruggero Gerlin, il faut qu'il y ait aux environs de Paris, blottie aux pentes douces de l'Ile-de-France, une institution telle que l'*Ecole de Saint-Leu*, dont l'âme est une femme de génie : Wanda Landowska, le Ronsard de la renaissance du clavecin. Gerlin est l'une des plus belles organisations musicales que je connaisse. Jouer de mémoire une œuvre aussi vétilleuse, d'un langage si peu conventionnel et si neuf pour nous, le faire supérieurement, sans aucune collaboration du snobisme ni la consécration des pontifes mondains, voilà certes une prouesse rare qu'il conviendrait de sertir d'un roulement de tambour. Et je connais plus d'un virtuose-ouragan, « bousilleur » de concertos de Liszt, qui n'oserait s'attaquer à pareille partition, préférant au succès incertain le délire imbécile et moutonnier du grand public si opaque, en réalité, à la musique dans ce qu'elle a d'*essentiel*.

//// CHANT ET PIANO.

On sait le rôle important que joue M. Hettich dans l'enseignement vocal en France. Ses collections d'airs classiques sont de réputation mondiale. Parmi les recueils, le treizième est consacré à Mozart et comprend les plus belles pages d'*Idoménée* et des *Noces de Figaro*. Le revision des textes, la gravure, la présentation du volume sont excellentes. Il faut cependant regretter, indépendamment de la version

française, l'absence des paroles originales, ici italiennes. Car les élèves finissent par devoir les inscrire sur leur musique... et les considérations sur la propriété artistique qui obligent probablement à des traductions nouvelles, n'auront pas toujours raison de la routine. Quelle cantatrice s'aviserait de remplacer *Mon cœur soupire* par *Vous dont la vie...* alors que *Ce doux martyr*, version de l'opéra-comique, ne s'est jamais entièrement imposée? Il faut pourtant reconnaître que les traductions de M. Hettich sont, dans l'ensemble, beaucoup plus fidèles. (Chez Rouart-Lerolle, 29, rue d'Astorg, Paris. Prix : 30 fr.).

On dit, avec raison me semble-t-il, que l'originalité d'un compositeur réside dans son tour mélodique. Depuis Wagner et Debussy la mélodie n'a point évolué et la seule tentative de renouvellement revient à Schönberg remplaçant le diatonisme par le chromatisme intégral. Ce qui fait la saveur de la musique de Marcel Delannoy, c'est précisément sa richesse mélodique et aussi une sorte de spontanéité qu'il ne faut pas comprendre avec l'improvisation :

*Rossignol, pour chanter, dis-moi comment fais-tu?
J'ouvre le bec et fais turlututu.*

Sage conseil que sait écouter l'auteur du *Poirier de Misère*, notamment dans les *Quatre Regrets* de Joachim du Bellay. L'écriture en est très soignée, la verticale et l'horizontale — c'est-à-dire le contrepoint et l'harmonie — s'y conjuguent avec souplesse. La partie vocale, très franche, est à mi-chemin du récitatif et de l'air proprement dit — caractéristique du lied français depuis Chausson et Debussy. Il ne s'agit pas de leur influence ; ce serait plutôt l'art de Milhaud qu'il faudrait évoquer pour situer la deuxième mélodie, par exemple, *Fêtes romanesques*, d'un mouvement rude, de sonorité fruste avec une pointe d'archaïsme fort savoureux. *Je ne chante*, plus tendre, très varié, s'oppose au *Carnaval*, original, spirituel, réplique heureuse de l'ironique *Mandoline* de Fauré. (Chez Durand, 4, place de la Madeleine, Paris. Prix : 5 fr. chaque).

Les circonstances obligent, couramment, la critique à donner son impression après une seule audition ou une simple lecture. Ce n'est évidemment qu'une première impression, nullement négligeable en soi. Des raisons professionnelles m'ont permis d'étudier en détails les deux recueils de *Chansons de Bilitis* de Georges Dandelot. Au premier contact, j'ai eu l'impression de jolies pièces faciles, faites pour plaire, mais *bien faites*. A les relire, leur unité de style m'est apparue assez clairement. Sans doute peut-on invoquer trois grands noms à leur sujet, ceux à qui l'on doit le lied moderne : Fauré, Debussy, Ravel ; car il est évident que la sensibilité harmonique de M. Dandelot est dans leur sillage. Toutefois, le « genre français » n'est point l'apanage de quelques grands maîtres, mais le résultat de nombreux apports, d'une longue gestation : il procède d'un perpétuel devenir. Il n'y a pas que des pères, il y a aussi des fils. Le langage des grands aînés devient une tradition et je ne vois pas la raison qui empêcherait un véritable artiste de faire œuvre personnelle en parlant une langue qui a cours. Les exemples illustres ne manquent pas depuis J.-S. Bach jusqu'à Saint-Saëns en passant par Mendelssohn et Brahms. Et c'est l'impression finale que m'a donnée l'étude approfondie des onze *Chansons de Bilitis* de Dandelot qui se meuvent, très ouvertement, dans l'ambiance traditionnelle de l'École fran-

caise de 1910. Et l'unité apparaît aussitôt — malgré la diversité des modèles — et aussi une réelle personnalité qui se dégage du chaos même que l'auteur fait des mots de ce langage si parfait, si définitif que maints écrits d'aujourd'hui paraissent grossiers en les confrontant. Il y a donc re-crédation et ce n'est pas un mince mérite que de couler une pensée neuve dans les *septièmes* majeures de Fauré ; les suites de *neuvième*, les *tierces* majeures debussystes, les *onzièmes* ravéliennes si souvent odieuses dans le pastiche. On n'a qu'à choisir, chaque *Chanson de Bililis* apporte son accent particulier, sa forme précise, son dessin mélodique ou son récitatif conçus dans l'esprit vocal. Voici la fraîcheur des *Contes*, la tendresse, mêlée de larmes, du *Sommeil interrompu*. Dans le deuxième recueil, *Réveil* est ensoleillé comme du Duparc ; *La quenouille* ronronne doucement ; *Conversation* tisse ses fines arabesques.

Enfin, *la Pluie au matin*, fait exhaler au bruit doux de son clapotis, cette senteur subtile du sable tiède sous l'ondée. En face du lied allemand qui chante l'intimité, s'est constitué le lied français moderne, dont la résonance, le parfum, la pénétrante mélancolie sont uniques dans l'histoire musicale. Malgré la réaction positiviste de l'après-guerre, celui qui a subi profondément cette nostalgie sonore, garde une secrète tendresse pour cet art qui lui semble le privilège d'écouteurs à l'âme aristocrate. Cette aristocratie — sans oublier la part qui revient aux textes évocateurs de Louys — vous la trouverez dans les *Chansons de Bililis* de G. Dandelot, tout ensemble non originale et personnelle. (Chez Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris. Prix : chaque recueil : 25 fr. ; chaque mélodie : 8 fr. 50 à 10 fr.).

Arthur HOERÉE.

La Musique par disques

////// ORCHESTRE.

Depuis deux mois l'activité artistique des grandes firmes se réveille et le répertoire phonographique vient de s'enrichir de quelques disques précieux.

Tout d'abord, sachons gré à Polydor d'avoir gravé la *III^e Symphonie en Sol mineur* d'Albert Roussel (566126-8). Plus on entendra ce chef-d'œuvre et plus on se persuadera qu'il est un des sommets de l'art contemporain.

L'exécution, sous la direction d'Albert Wolff est remarquable de fougue et de précision.

Piero Coppola a réussi à mon avis le meilleur enregistrement qu'il ait jamais fait et pourtant il compte à son actif nombre de disques excellents. Il s'agit de cette pure merveille qu'est le *Martyre de Saint-Sebastien* de Debussy, malheureusement réduit aux seuls préludes instrumentaux sans les chœurs qui constituent l'élément le plus original de cette magnifique partition si rarement jouée. Dans *La Cour des lys*, le dialogue des bois est d'une admirable délicatesse et dans *La passion* l'atmosphère d'angoisse et d'émotion est parfaitement rendue (Gram. D B 4817-8).

Pathé a gravé deux valse tirées du recueil *Reflets d'Allemagne* de Florent Schmitt orchestrées par l'auteur. Ce sont deux pièces charmantes dans un genre où le puissant auteur du *Psaume*, d'*Antoine et Cléopâtre*, de *Salomé* et de *Salambo* ne s'est que