

résumant, le tableau de l'évolution de chacun des « ordres » de colonnes en Egypte ; c'est la partie la plus neuve et la plus intéressante du volume, car peu de peuples ont autant que les Egyptiens travaillé cet élément architectural, et d'une manière aussi originale et aussi souple. Rien que dans les chapiteaux composites, M. Jéquier a réussi à discerner vingt-sept types différents, nettement caractérisés. Dans le chapitre sur les sarcophages, ce fait important : le sarcophage représente une maison, celle du mort ; il apparaît sous l'ancien Empire ; or les Egyptiens prédynastiques enterraient leurs morts dans des cuves en terre cuite de toutes formes ; ce qui implique une autre conception de la vie outre-tombe. Cette modification constitue donc un problème auquel on ne connaît pas encore de solution. Peut-être M. Jéquier nous la donnera-t-il dans l'un des volumes suivants de son *Manuel* ; ce volume-ci, comme on voit, n'intéresse pas seulement les architectes, mais tous ceux aussi qui s'occupent d'art décoratif.

A. VAN GENNEP.

NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

4^e Festival donné, à Zurich, par la société internationale pour la musique contemporaine. —

La S. I. M. C. continue son excellente besogne. L'an dernier, c'était en deux festivals qu'elle avait présenté : d'abord, à Prague, un certain nombre d'œuvres orchestrales, puis, à Venise, un ensemble de musiques de chambre. Cette année, une seule réunion, à Zurich, du 18 au 23 juin, combinait les deux genres. Et cela constate heureusement un état de fait. Il n'y a plus à l'heure actuelle de solution de continuité entre le grand orchestre et un groupe restreint comme un trio, un quatuor, etc... On passe de l'une à l'autre de ces formes par une série de gradations continues, de combinaisons multiples. Aux deux extrémités de l'échelle, d'une part, les *Foules* de Ferroud, la *Danse de la sorcière* de Tansman, *Portsmouth Point* (ouverture brillante et colorée, inspirée par une gravure du temps de Napoléon) de Walton, pour grand orchestre, et d'autre part le quatuor de Jacobi ou le trio de Geiser (compositeur suisse à la musique extrêmement contrapunctique, bien faite, un peu lourde parfois et manquant d'originalité, mais sympathique) maintenaient ferme la tradition des

genres. Mais c'est, à ma connaissance, la première série de concerts donnée qui permettait de parcourir tous les stades intermédiaires entre ceux-ci. Certains compositeurs restent encore dans le cadre de la musique de chambre, mais en en rendant plus complexes les combinaisons (Schœnberg avec son *Quintette*, Hoérée avec son *septuor*, etc.). D'autres partent de l'orchestre traditionnel pour en diminuer et en individualiser à l'extrême les voix (Krasa, Kurt Weill, Webern, etc.). Et cette individualisation, poussant les compositeurs à faire la plus grande attention à la technique instrumentale, devait fatalement les entraîner vers le culte d'une certaine virtuosité. C'est ce qui explique à mon sens la renaissance très frappante du genre du concerto.

En deux concerts nous en entendîmes 4 : ceux de Casella, Kurt Weill, Hindemith, Ernest Lévy. Cette renaissance s'explique également par l'attrance des musiciens actuels vers le XVIII^e siècle. A cette époque un intermédiaire très intéressant entre le grand orchestre et le soliste est fourni par le concertino dans le concerto grosso. Et la *Partita* de Casella, aussi le *Concerto* d'Hindemith offrent des exemples excellents de l'emploi de concertini (dans la première le piano, le hautbois et les clarinettes sont ainsi traités, dans la seconde le violon, le hautbois et le basson).

Quelques-uns encore des faits les plus saillants du festival furent la mise en évidence, devant un public international, d'une génération nouvelle de musiciens, et aussi la place très importante accordée à la musique religieuse.

Tansman, qui est Polonais, a déjà acquis une assez large notoriété ; il est à peu près du même âge qu'Auric ou Poulenc, mais il est « parti », si je puis dire, après eux. Hoérée, qui a, comme Tansman, 29 ans, est connu à Paris seulement d'un public restreint (grâce aux concerts de la *Revue Musicale*), et assez peu en Belgique, sa patrie.

Le Français Ferroud, Hans Krasa, un Tchèque excellemment doué, l'Allemand Kurt Weill sont nés tous les trois en 1900 ; l'Anglais Walton en 1902.

Tous ces musiciens (sauf Krasa) subissent certainement l'influence de Strawinsky, mais j'ai l'impression que cette influence est plus littérale, superficielle que chez ceux qui les ont précédés (entre autres un Auric). Tansman pratique en-

core, dans sa *Danse de la sorcière*, des insistances rythmiques qui dérivent nettement du *Sacre*. Mais après la concision, la netteté classique qu'il a utilement apprise depuis sa venue à Paris il y a quelque cinq ou six ans, on sent chez lui maintenant un besoin d'expansion lyrique qui peut donner les fruits les meilleurs et qui est bien peu strawinskien. Il passe déjà un souffle de lyrisme très réel dans le canon terminal, confié aux cuivres, de la *Danse et la Sorcière*; c'est une page d'un effet vraiment puissant. C'est aussi de la rythmique strawinskienne que procède, dans le *Septuor d'Hœrée* (pour quatuor à cordes, voix et flûte), par exemple le finale. L'influence aussi de Ravel est très sensible dans cette œuvre; mais, sans parler d'une science harmonique tout à fait exceptionnelle, on sent percer chez Hœrée une fraîche poésie pastorale, une saine et joyeuse exaltation qui lui sont bien propres. Le principe de traiter la voix dans un ensemble comme un instrument parmi d'autres ne me paraît pas, personnellement, très heureux. Mais le compositeur s'en est tiré avec une rare habileté, soit dans les vocalises de la *Chanson du Pâtre*, soit dans la partie médiane où le soprano égrène, dans le ton d'une chanson populaire, les strophes du *Bonheur* de Paul Fort.

Des strawinskismes étaient bien difficiles à éviter dans une œuvre telle que *Foules* de Ferroud; mais c'est plutôt de son Maître Florent Schmitt que le compositeur a appris à manier déjà magnifiquement son orchestre. Peu, et même parmi les artistes en pleine maturité, savent comme lui manier les cuivres. C'est la Foule « en soi » que veut évoquer Ferroud dans son poème symphonique (déjà donné à Paris par Albert Wolff); et il en voit surtout le côté élémentaire. Il la dépeint un peu comme d'autres feraient la mer. Son état d'esprit me paraît se rapprocher assez de l'unanimité poétique, celui des débuts d'un Jules Romains par exemple. Je reprocherais peut-être à ses thèmes musicaux d'être ou pas assez ou trop caractérisés. Ils n'ont jamais assez de relief (sauf peut-être à certains moments qui évoquent la danse) — et c'est dommage, — pour que l'on sente un chant dans la foule; d'autre part, ils en ont trop pour que l'on ne voie en cette masse humaine qu'un anonymat grégaire.

D'une façon générale, nous entendîmes à Zurich beaucoup moins qu'à Venise de ces mélanges de jazz et de musique imitée

de cellé du xviii^e siècle, que certains voudraient considérer comme la marque d'un style moderne. Mais ce qui prouve que ce procédé correspond bien quand même à un besoin de notre époque, c'est l'emploi qu'en font des compositeurs comme Hindemith, qui est certainement bien à l'opposé d'un Strawinsky, l'inventeur de la formule.

A vrai dire, Hindemith, dans son Concerto, n'emploie guère de rythmes de jazz d'une façon flagrante, mais beaucoup de ses accentuations en sont directement issues. D'autre part, son premier thème est assez scarlattien. Il y a quelques faiblesses dans ce Concerto (par exemple la marche pour instruments à vent), mais c'est quand même l'une des meilleures œuvres d'un des meilleurs musiciens de ce temps ; une des plus homogènes, concises et fortes. A vrai dire, M. Busch est un chef d'orchestre d'une autorité magnifique, mais il en a un peu bousculé les mouvements. J'aimais mieux la façon si vivante dont Koussewitzky l'a dirigé à Paris. Le défilé au pupitre de chefs d'orchestre aussi éminents à titres divers qu'Andréas, Busch, Fitelberg, Straram, Casella, Schmeidel, etc., était du reste l'un des grands intérêts du festival ; cependant que dans la salle écoutaient un Koussewitzky, un Fürtwangler, qui est peut-être la plus grande « baguette » de l'Europe centrale.....

Le représentant le plus pur de ce qu'on est convenu d'appeler le néo-classicisme fut Casella, avec sa *Partita* pour piano et orchestre. J'admire infiniment ce musicien en pleine force de l'âge de ne s'arrêter point, et de sans cesse progresser. Il arrive seulement maintenant à la conscience de sa véritable personnalité, essentiellement italienne, latine. Peut-être cette lenteur relative tient-elle de famille ? Il se piqué de descendre du musicien Casella chanté par Dante dans son Purgatoire. Ce Casella aussi avançait tardivement vers le paradis. Mais il sut quand même apporter au Poète une des plus belles consolations de son voyage, en lui chantant magnifiquement la canzone : *Amor che nelle mente mi ragiona* ! Il n'y a dans la *Partita* de Casella aucun élément qui appartienne en propre au compositeur, et pourtant c'est une œuvre originale et vivante, à laquelle on fit un succès très mérité. Les rythmes de danse y règnent en maîtres (passacailles, tarentelles, etc.) — comme dans la plupart des œuvres d'aujourd'hui, du reste, que régissent des mètres saltatoires plutôt que la mesure

de la parole (quand Hœrée fait chanter la voix de son Septuor, il le fait suivant le rythme d'une chanson populaire *dansée* !). On parle tant de musique pure aujourd'hui ; mais s'est-on jamais avisé que cet art ne peut devoir un élément important de lui-même, le rythme, qu'à des sources étrangères : la parole ou la danse ? Il y aurait bien des choses encore à dire sur la *Partita* de Casella : signaler un emploi assez archaïque des cuivres, dont les parties pourraient être écrites pour des instruments fabriqués avant l'invention des pistons ; souligner la verve étincelante du *Burlesque* finale qui dérive de Rossini et du Verdi de *Falstaff* ; dire la netteté magnifique d'un orchestre qui prend parfois des sonorités d'orgue (ainsi que déjà dans la *Jarre*) ; mais, hélas ! je ne puis guère insister.

La tendance vers l'ordre, l'architecture, est tellement accentuée aujourd'hui qu'un seul musicien apporta une œuvre chaotique (mais parsemée pourtant de beaux moments), le Suisse Ernst Lévy avec son concerto pour violon et trompette. Certains deviennent de purs architectes sonores, qui semblaient fort peu faits pour cela ; par exemple Schönberg. Dans son quintette pour instruments à vent, il inaugure sa nouvelle façon de composer, qui consiste à combiner, de toutes les manières possibles non pas un thème, mais une échelle sonore préétablie, comprenant les 12 sons de la gamme tempérée, arbitrairement disposés d'une façon quelconque. La longueur extrême de l'œuvre (qu'avait déjà fait entendre à Paris une association privée de concerts, celle de la *Revue Musicale*) provoqua dans le public des résistances justifiées.

Mais je fus loin d'éprouver à l'audition de ce quintette l'ennui dont la plupart se sentirent accablés. Si l'andante est, je crois bien, indéfendable, l'invention sonore de la première partie m'intéressa vivement. Il est curieux que, malgré qu'il veuille abandonner toute intention expressive, devenir, suivant l'expression d'un de ses commentateurs, un « ingénieur en musique », Schönberg arrive malgré lui à éclairer étrangement certains domaines obscurs de l'esprit : celui des premiers bégaiements pour sortir de l'informulé ; celui d'une conscience presque infra-humaine. Je crois du reste que l'exclusive cérébralité actuelle de Schönberg peut fort bien n'être qu'une réaction contre son hyper-romantisme d'antan, une sorte de « peur » instinctive d'où aurait pu l'entraîner celui-ci. De même, la rigidité de son système de

composition à 12 sons peut très bien parvenir d'une sorte de crainte inconsciente des conséquences extrêmes de l'atonalité, qui selon moi aboutit assez naturellement à la constitution d'intervalles plus petits que le $1/2$ ton, depuis les quarts de ton jusqu'aux dix-huitièmes de ton ; systèmes qui commencent à se pratiquer çà et là.

Si le quintette de Schönberg est une des œuvres les plus prolixes qui soient, les *Cinq pièces d'orchestre* de son disciple Webern sont d'une concision impossible à dépasser. Chacune dure en moyenne entre 20 et 50 secondes ! Les Haï-Kais japonais sont de verbeuses œuvres d'art en comparaison ! Quand Webern laisse dans ses instantanés sonores de la « musique » au sens où nous entendons ce mot, c'est-à-dire un thème, une harmonie, ce n'est pas bien fameux. Quand il crée simplement de purs jeux de sonorité, cela devient tout à fait intéressant. Pourquoi la pure invention sonore ne se suffirait-elle pas à elle-même ? Je crois que la sonorité pure va beaucoup plus loin que nous pouvons le concevoir, et qu'il est peut-être assez inutile de lui mélanger des éléments intellectuels ou sensibles pour produire de grands effets. La 3^e des pièces de Webern, où entrent en jeu des cloches de pâtre, une guitare, une mandoline, etc., présente un insurpassable dosage de quantités sonores.

Hans Krasa nous avait été révélé, il y a trois ans, à Paris, par Straram. Sa *Pastorale et Marche* est une œuvre d'une intelligence très fine, d'une délicieuse légèreté ironique ; son orchestre est plein d'inventions ingénieuses. L'influence de Schönberg est souvent sensible chez ce compositeur, mais aussi celle de Strauss. On dirait parfois du Strauss ossifié, mécanisé. Il y a chez Krasa un côté extra-humain, machinésque, sans du reste aucune outrance, qui est très curieux. Sa musique semble faite pour des automates ou des poupées articulées.

La tendance à schématiser l'homme est si grande aujourd'hui que l'on comprend très bien par là le renouveau actuel de l'art des marionnettes, dont Zurich est depuis longtemps un des centres. (Il y a quelques années déjà y furent donnés de remarquables *pappenspiele*, entre autres une légende moyenâgeuse dont le Dr Faust est le héros.) Il était donc très naturel que l'on songeât à représenter pendant le festival une des meilleures œuvres de De Falla, le *Retable de Maître Pierre*, écrit pour un théâtre

de marionnettes. Et ce fut une matière charmante que celle où nous vîmes, sur la musique pleine à la fois de charme et de fierté du maître de Grénade (dont l'influence du reste grandit sans cesse), défilér, dans de ravissants décors, la belle Mélisandre, le preux Roland, Don Quichote, Sancho Pança, etc., etc.

J'en viens enfin à l'une des parties les plus importantes du festival, aux deux concerts consacrés à la musique religieuse. Si la plupart des musiciens dont nous avons parlé jusqu'à présent étaient plus ou moins connus à Paris, un nom nouveau fut révélé à beaucoup des auditeurs de Zurich : celui de Petyreck, dont les tendances sont nettement mystiques, et dont on exécuta une *Litanie*, pour chœurs, des plus intéressantes.

Il était bien naturel que les concerts s'ouvrirent par un hommage à Honegger, qui est d'origine zurichoise. L'exécution qui eut lieu du *Roi David* fut absolument hors de pair. Les chœurs zurichois s'y révélèrent d'une qualité merveilleuse, aussi bien dans la force que dans la douceur. L'œuvre est trop connue pour en parler encore bien longuement. Il en va de même du *Miroir de Jésus* d'André Caplet, qui recèle de grandes beautés, surtout dans les moments d'ordre tragique, qui sont d'une grande intensité et laissent sentir un grand cœur. Mais la coupe de l'œuvre est dans l'ensemble bien monotone, le déroulement des sonnets assez médiocres d'Henri Ghéon paraît bien long, et les parties joyeuses ne vont pas sans quelque fadeur! M^{me} Croiz a mit au service de Caplet son sens dramatique si émouvant et sa grande sensibilité.

Zoltan Kodaly, qui est avec Béla Bartok un des principaux artisans de la renaissance musicale hongroise, a écrit son *Psalmus hungaricus* sur une paraphrase en hongrois, datant du xv^e siècle, du Psaume 55. C'est une œuvre noble et sincère. Les éléments hongrois introduits dans la musique le sont très heureusement. Certains passages (le début et la fin par exemple, qui consistent en un simple unisson) sont très impressionnants par leur gravité; certaines entrées de chœurs sont d'une belle envolée; mais le tyrisme des ensembles est parfois un peu creux et conventionnel et surtout les importants soli de ténor sont d'un wagnérisme assez faible.

La *Litanei* de Petyreck (né en Autriche en 1892) me paraît, sous des dehors beaucoup plus modestes, être d'une autre enver-

gure. Toutes les autres œuvres religieuses inscrites au programme étaient mélangées d'éléments extérieurs, pittoresques, poétiques, dramatiques, etc... Toutes comportaient une « sauce » assez longue. Chez Petyreck, il n'y a plus que le fait religieux en lui-même qui compte, l'effort passionné de l'homme pour se rapprocher du divin, et « vivre » celui-ci. Les chœurs comportent des voix d'enfants et sont accompagnés de harpes, de trompettes et d'une importante batterie. Cette combinaison fait un peu penser à celle qu'a employée Strawinsky dans les *Noces*. Mais je crois qu'elle a été dictée en partie à Petyreck par des considérations occultes très curieuses, qu'il a exposées tout récemment dans un article sur la « Nature des instruments de musique », publié dans la revue *das Goetheanum* (27 juin 1926). Les instruments y sont envisagés non seulement dans leur technique et leur sonorité, mais d'après les vibrations d'ordre supra-sensible que leur forme et leur matière (minérale, animale, végétale) sont censées capables d'éveiller. A vrai dire, la substance musicale de cette litanie est souvent assez pauvre. Mais, à mon avis, c'en est une des beautés. Je vois là le résultat du désir profond de dépouillement qu'éprouve une âme qui aspire à sentir passer en elle le souffle de l'Esprit. L'appauvrissement musical de Petyreck correspond à une ascèse spirituelle profonde. Malgré cet appauvrissement, ou peut-être à cause de lui, se dégage de l'audition de son œuvre, se crée à travers elle une sorte de force étrangement puissante.

A côté de belles périodes un peu inspirées de la musique du xvi^e siècle, à côté des halètements si curieusement hachés du chœur des âmes en train d'expié leurs erreurs, il y a encore quelques traits de facilité dans la musique de Petyreck (par exemple dans l'emploi des harpes et des cloches). On sent chez lui encore un peu trop parfois l'élève de Schrecker. Celui-ci intitula l'un de ses opéras (hélas ! bien médiocres) *der fernklang*, le « son lointain ». Il faut bien commencer à affirmer publiquement qu'il existe un « son lointain » véritable, qui est d'essence spirituelle ; qu'il existe une musique d'ordre supra-sensible, mais réelle, concrète. Une après-midi à Zurich, la S. I. M. C. inaugura, sur la maison où il habita, un médaillon de son ancien et regretté président : Ferruccio Busoni. Je crois que ce sera peut-être la gloire la plus durable de Busoni d'avoir, le premier, ressuscité parmi nous l'idée que la musique véritable est non pas

celle que croient fabriquer les hommes, mais un vaste océan sonore universel, existant en soi, quoique non perçu habituellement. Petyreck en est encore à un stade préparatoire, il ne paraît pas encore apte à se faire consciemment l'écho de cette musique divine, bien que son œuvre soit pénétrée souvent d'un étrange pressentiment de l'au-delà. Mais c'est le premier compositeur que je rencontre qui semble se diriger d'après des pensées de ce genre ; et je suis persuadé que cela peut être d'une importance très grande. Caplet arrivant dans le *Miroir* aux sphères célestes est obligé de renoncer au chant, d'employer la parole simple et nue pour indiquer son impossibilité à traduire les vibrations « dont l'éther propage autour de Dieu les ondes ». Je suis persuadé que dans l'avenir ce scrupule ne sera pas nécessaire, et que ce sera très consciemment que le musicien pourra accorder d'une façon juste et adéquate son chant à des réalités de cet ordre.

Je ne puis guère parler comme il le faudrait du concerto pour violon de Kurt Weill. C'est une œuvre assez longue et ennuyeuse, mais admirablement faite techniquement. Les parties mélodiques et expressives m'en paraissent les meilleures. Je pense que l'auteur se trompe en cherchant avant tout une intensité dynamique qui ne me paraît pas dans sa nature.

Le quatuor à cordes de l'Américain Frédéric Jacobi est intéressant par l'emploi qu'il fait de mélodies peaux-rouges, qu'il est un de ceux à le mieux connaître. Cela le conduit assez naturellement à une rythmique très strawinskienne. L'andante est poétique, bien sonnante, et contraste heureusement avec un premier mouvement assez conventionnel.

La sonate pour piano de Mjaskowsky présente des traces d'influences diverses, comme celle de Scriabine dans le premier mouvement, puis celles combinées de Mendelssohn, Grieg, etc., etc., dans les suivants. Elle permet surtout d'admirer le jeu magnifique d'un des plus grands pianistes de l'heure présente : l'Allemand W. Giesecking, qui a réalisé le tour de force de l'apprendre à peine en deux jours, et qui avait déjà fort bien joué la *Partita de Casella*.

Dans l'ensemble, le niveau moyen du festival de Zurich fut très supérieur à celui de Venise l'année dernière. En outre, la S. I. M. C. sait rendre les journées bien agréables pour ses invi-

tés. Les Zurichois pratiquent une hospitalité vraiment fastueuse. Les musiciens avaient l'occasion de se retrouver presque chaque jour en des réunions à la fois cordiales et somptueuses. Regrettons une fois de plus que peu de Français se dérangent en ces occasions ; il y avait très peu de critiques, aucun représentant de maisons d'édition... Le contraste est grand avec ce que font d'autres nations. L'organisation du festival était parfaite. Il faut en remercier avant tout le président de la section suisse, M. Werner Reinhart, qui est un des plus intelligents mécènes qui soient, et aussi Wolkmar Andreae, l'éminent chef d'orchestre.

RAYMOND PETIT.

CHRONIQUE DE BELGIQUE

Livres belges : Edward Ewbank : *La Queue de poisson*, éd. de la Revue Sincère. — Jean Dominique : *Une syllabe d'oiseau*, Buschman. — Horace van Offel, *La Rose de Java*, La Renaissance du Livre. — Memento.

On a récemment beaucoup épilogué sur le roman belge et les écrivains belges tout les premiers. Les uns qui dans le roman cherchent avant tout l'agrément du récit, voire même l'ingéniosité de l'analyse, dénieient ces qualités à nos prosateurs spécialisés, comme chacun croit, dans l'exaltation des gens et des sites de leur pays.

Les autres, à commencer par les intéressés eux-mêmes, s'insurgent contre une conception aussi rigoureuse et lui opposent une formule plus élastique, justifiant leur manière de voir et dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle dissimule autant d'ingénuité que d'embarras.

Ce fut l'occasion d'une fougueuse polémique qui alimenta pendant quelques semaines les revues littéraires et les parlotes des cafés.

Puis tout rentra dans le silence et l'on vit, comme si de rien n'était, reparaitre de nouveaux romans belges aux vitrines des libraires.

Car, malgré la dureté des temps, nos maisons d'édition ne chôment guère, et parmi les plus actives on peut signaler *La Renaissance du Livre* spécialisée, ou presque, dans la réédition d'ouvrages belges épuisés, *La Renaissance d'Occident*, dont le zèle se manifeste chaque mois par la publication de nombreux travaux, et *La Revue Sincère* qui, sans grand moyen de propa-