

par des mains maladroitement barbares, sur le lit de Procuste... Rendu ainsi à lui-même, Mozart prend un rayonnement que ne peuvent soupçonner, et pour cause, les habitués de tel ou tel théâtre parisien, qui n'ont jamais fait le voyage d'Allemagne ou d'Autriche — ni lu la partition de *Don Giovanni*, des *Noces* ou de *l'Enlèvement*.

On a donc entendu *Don Giovanni* en deux actes, comme Mozart l'avait écrit, sans adjonction de ballet ni autres ingrédients; on a entendu *les Noces* avec les récitatifs secs écrits par Mozart et non avec je ne sais quel dialogue parlé, plus ou moins emprunté à Beaumarchais. On a, en revanche, entendu *l'Enlèvement* sans les récitatifs de sir Julius Benedict, mais avec le dialogue parlé de l'original — et avec un certain nombre des airs et duos que l'Opéra supprime, on ne sait pourquoi. Les Viennois, du reste, sans plus de raison, suppriment l'air charmant de Pedrillo, *Frischzeit Kampf*, et jouent, en manière d'entr'acte, le *Rondo alla turca* de la *Sonate en la*, fort mal instrumenté. Je m'empresse de dire que le public, ravi, acclame cette erreur et la redemande.

L'orchestre, précis et nuancé, se réduisait au petit nombre d'instruments qu'il faut. M. F. Schalk, visiblement amoureux et nourri de Mozart, le dirigeait avec une souple netteté et accompagnait au clavecin *les récits*. Les nuances étaient exactes et fines, les mouvements judicieux, presque toujours incontestables. A peine pourrait-on signaler un peu de lenteur dans quelques passages de *Don Giovanni* (duo d'Anna et d'Ottavio, entrée des masques, allegro du second air de dona Anna). Les chanteurs, et notamment les cantatrices, rompues au style de Mozart, adoptent dans leur chant le caractère instrumental de la voix qui est ici essentiel pour assurer l'équilibre sonore entre la scène et l'orchestre. Peut-être, poussant ce soin à l'excès, a-t-on abusé du murmure dans les quatuors de *Don Juan* et de *l'Enlèvement*. On ne songerait pas à relever des détails aussi subtils dans un ensemble moins distingué et moins vivant.

Les jeux de scène enfin se réglèrent avec une scrupuleuse ingéniosité, sur la musique même, dont les indications représentatives (surtout dans *Don Giovanni*) sont beaucoup plus nombreuses que ne le croient trop souvent des directeurs ou chefs d'orchestre français qui jouent Mozart par-dessous la jambe, sans le connaître, sans le comprendre et sans l'aimer, en lui imposant leurs conceptions arbitraires, au lieu de le suivre et de se soumettre à lui.

Cette connaissance, cette compréhension, cet amour, M. F. Schalk et ses collaborateurs les possèdent et savent les faire partager : grâces leur en soient rendues. Des trois spectacles, la représentation de *l'Enlèvement*, ravissante de justesse et d'esprit, fut la plus achevée; très bonne aussi celle de *Don Juan*; en revanche, la moins réussie fut celle des *Noces*, où l'orchestre semble moins léger que dans *Don Giovanni* et les artistes moins à l'aise.

Parmi ces derniers, la palme de la virtuosité revient à M<sup>me</sup> Lehna Rusz qui chanta le solo de Constance, dans *l'Enlèvement*, d'une voix encore très fine à l'aigu, avec une souplesse extraordinaire et un goût exquis. M<sup>lle</sup> Huni-Mihacsek montra dans Dona Anna et la Comtesse un style sobre. M<sup>me</sup> Schœne, charmante dans Blondine de *l'Enlèvement*, parut un peu guindée en Chérubin. M<sup>me</sup> Raidl fit une gentille Zerline, mais une

Suzanne un peu effacée. Parmi les hommes, il faut mettre hors de pair le ténor Taubes (Ottario et Belmont) pour sa voix brillante, son art très sûr, son style à la fois chaleureux et sobre; le baryton Duhan (Don Giovanni et Almaviva) dont la voix est également excellente et qui montra la plus vigoureuse autorité. Non moins remarquable fut la basse ronde et cordiale de M. Norbert dans Osmin de *l'Enlèvement*. Mais M. Mayr pécha dans Figaro et surtout Leporello par quelque excès de lourdeur.

L'inégalité relative des solistes ne compromettait pas un ensemble, somme toute, excellent, digne de la réputation qui précédait ici l'Opéra de Vienne et que cette compagnie a justifiée.

Au concert symphonique donné le dimanche après-midi devant une salle aux deux tiers vide, l'orchestre, toujours dirigé avec talent par M. Schalk, a joué dans le style le plus juste les deux *Symphonies en sol mineur et ut majeur (Jupiter)* de Mozart, entre lesquelles s'intercalait la *Suite en si mineur* de J.-S. Bach.

Jean CHANTAVOINE.

## CONCERTS DIVERS

4<sup>e</sup> Concert Koussevitzky (29 mai). — La brève saison de concerts symphoniques donnés à l'Opéra par M. Serge Koussevitzky s'est terminée par un programme surtout composé d'œuvres modernes françaises et russes. Mais le chef d'orchestre russe aime rechercher aussi les jolies pages musicales de la vieille école italienne, si injustement délaissée. Cette fois-ci, il eut la main heureuse et joua un délicieux *Concerto grosso en do mineur* d'Archangelo Corelli.

Profitant de la présence des chœurs, M. Koussevitzky a donné une audition complète des *Trois Nocturnes* de Claude Debussy et des Danses polovtsiennes du *Prince Igor* de Borodine; tout cela fut parfait de sonorités, de justesse dans les *tempi* et dans l'interprétation émotive des œuvres. M. Florent Schmitt a orchestré deux *Mirages* : le premier, la *Tristesse de Pan*, écrit d'après un poème de Paul Fort, est dédié à la mémoire de Claude Debussy : le compositeur oublie son originalité et — quel plus bel hommage rendre à un musicien — adopte son style et se fait son humble disciple. Ce touchant respect suffirait à faire aimer cette œuvre, et les nombreux admirateurs du maître sitôt disparu la goûteront avec une sympathie religieusement émue. Le second morceau, la *Tragique Chevauchée*, celle de Mazeppa, chantée par Byron, met en relief la prestigieuse habileté d'écriture du musicien : le développement est conduit avec une maîtrise étourdissante de vigueur et de fougue : l'œuvre plaît également à l'âme et à l'intelligence ; elle est traversée par un long éclair de passion, qui en illumine l'architecture, comme le rougeolement de l'incendie révèle l'ossature noircie de l'édifice que le vent dénude !

La jeune école musicale russe était représentée par M. Stravinsky et M. Serge Prokofieff; les chœurs n'étant pas au point, nous n'entendîmes point *le Roi des Étoiles*, mais nous eûmes le plaisir d'écouter deux fois la farouche incantation de M. Prokofieff : « *Sept, ils sont sept.* » Pourquoi deux fois, direz-vous ? Parce que le public n'aurait pas compris du premier coup. Voyons, monsieur qui avez eu la curiosité de m'interroger, supposez que vous fussiez à l'Opéra jeudi dernier, qu'auriez-vous pensé de cette duplication ? Vous me diriez peut-être que l'enthousiasme ne se multiplie pas comme un terme algébrique, que ce qui plaît la première fois séduit souvent moins la seconde, comme dit la sagesse antique. Mais gageons que vous vous seriez élevé contre cette prétention que l'on a de vous faire

comprendre la musique, au lieu de vous la faire sentir. Bien sûr, vous pourrez après la seconde audition, si vous avez un léger frottis de culture musicale, parler à vos amis des *glissando* de violons qui accompagnent la troisième strophe et, en faisant usage de la tête et des quatre membres, mimer la gymnastique de ces messieurs de la batterie, ces grands dispensateurs du rythme moderne. Mais l'impression émotive qui vous prend à la gorge et vous secoue sans ménagement à la première audition aura-t-elle gagné à la seconde ? Sentirez-vous mieux l'angoisse mystique que dégage cette vieille inscription akkadienne, cette conjuration symbolique contre les sept démons du mal et de la misère douloureuse ?

C'est presque faire injure au remarquable talent dramatique de M. Prokofieff que de croire que le public ne sera pas emporté de prime abord par la violence évocatrice de sa musique. L'œuvre, du reste, a été deux fois remarquablement interprétée par l'orchestre, les chœurs ont été doublement justes et doublement convenables dans la double exécution de cette partition doublement difficile ; et nous devons à M. Fabert un double éloge pour l'intelligence musicale et l'enthousiasme avec lesquels il a chanté la partie du ténor solo.

Le *Concerto* pour piano et orchestre d'harmonie, de M. Igor Stravinsky, fait beaucoup réfléchir. On peut ne pas aimer la musique de la seconde manière de cet auteur, mais qui a vu le compositeur jouer cette œuvre, lutter avec elle, pousser des cris sourds et rauques pour la maîtriser, comme pour l'empêcher de s'évader vers d'autres formes plus classiques et plus faciles, ne peut s'empêcher d'être ému par le drame intime qui se joue et ne peut que répondre par le silence à ceux qui pensent que le musicien se moque du public. Non, non et non ! l'auteur cherche une nouvelle forme avec ardeur, avec passion. Qu'il y soit déjà arrivé, je ne le pense pas. L'ensemble ne me paraît pas encore harmonieux ; la statue n'est pas encore sortie du bloc de pierre ; on voit le sculpteur à l'œuvre. Il y a deux courants musicaux qui s'opposent dans ce concerto ; un retour apparent à l'inspiration traditionnelle, à la délicatesse, à la grâce féminine, et une ébauche de musique virile, puissante, presque barbare, qui essaye d'oublier la civilisation humaine ; ce retour à l'état primitif, sain, simple et violent est très curieux ; il est incohérent, car les raffinements de l'intelligence moderne et de la sensibilité aiguë de notre époque sont aperçues en transparence : c'est toujours un monsieur en habit et portant un monocle au bout d'un fil de soie noire qui flagelle un clavier en ivoire avec des rythmes nègres ! Mais peut-on méconnaître la vigueur dramatique de cette admiration amère de l'homme trop civilisé, trop intelligent pour la vie primitive et ses sensations frustes ! Cette musique semble s'orienter vers l'inspiration première de la tragédie grecque, grâce au rôle sans cesse grandissant de la fatalité qui pèse sur les œuvres ; on sent partout la main du Destin terrible et il semble que les bêtes féroces rôdent autour de cette musique ; certains accords paraissent légers et rapides comme les traces du renard, d'autres lourds et massifs comme la patte velue de l'ours. Cette musique, à vrai dire, ne plaît pas entièrement, mais elle fait rêver. J. ROYER.

**Concerts Grassi.** — M. Grassi donnait samedi son dernier concert de la saison, concerts, on le sait, auquel la danse vient ajouter son attrait particulier. Nous y entendîmes à nouveau *la Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt et la belle *Procession* de M. Grassi qui furent illustrées par la plastique magnifique de M<sup>lle</sup> Vana-Yami. Il y avait à ce concert une curiosité qui, en d'autres mains que celles de M. Grassi, eût pu devenir une profanation. Ce fut l'orchestration de la sonate *l'Appassionata* de Beethoven. Quel qu'ait été le respect avec lequel M. Grassi a orchestré cette sonate, sans doute parce que nos oreilles sont accoutumées de l'entendre au piano, c'est encore à cet instrument qu'elle conserve toute sa mélancolie et dans le final toute sa force triomphante. E. L.

**Concert Henri Etlin.** — Nous avons déjà indiqué les caractéristiques du talent de M. Henri Etlin : il excelle à animer la musique qu'il interprète, tantôt il lui donne une âme, tantôt il en fait un tableau pittoresque. M. Etlin aime le spectacle de la vie et de la nature, et le choix de ses morceaux trahit cette sympathie. A son dernier concert je vois une des rares *Sonates* de Beethoven où il y a comme un embryon de programme, celle des « Adieux », puis *le Roi des Aulnes* de Schubert-Liszt, voilà pour la partie dramatique ; voici pour la nature : *Et la Lune descend sur le temple qui fut*, de C. Debussy, *Jeux d'Eaux* de Ravel, une pièce délicieuse de Théodore Dubois, *les Abeilles*, qui, avec quelques audaces harmoniques en plus, ferait la joie de notre jeune école d'avant-garde par son rythme tourbillonnant. Dans tout cela, chaque détail bien en place fait ressortir le voisin, soit par un contraste vigoureux, soit par une dégradation savante qui mène d'une nuance à l'autre : grand calme des nuits désertes, cascades de diamants des jeux d'eaux, bourdonnement hâtif des actives abeilles, tout cela émerge du flux des notes avec une impressionnante précision.

Un seul reproche qui ne s'adresse aucunement au talent de M. Etlin : pourquoi avoir joué, admirablement d'ailleurs, un « arrangement » de l'Incantation du Feu de *la Valkyrie* ? Quel que soit le pianiste, quel que soit le piano, il est impossible de rendre autrement que par les timbres de l'orchestre ce morceau essentiellement symphonique. On a écrit d'assez belles et d'assez nombreuses pièces pour le piano. Il n'y a nul besoin d'aller chercher des arrangements, des réductions plus ou moins bien faites d'œuvres dramatiques. Cette observation est d'ordre général ; si je la fais à propos de M. Henri Etlin, c'est que je sais cet artiste de classe assez haute pour accepter une réserve faite en toute sympathie. P. DE L.

**Société Française de Musicologie (31 mai).** — La majeure partie de la séance resta consacrée à une communication que fit M<sup>lle</sup> de Lens sur le chant des muezzins et sur les chants de femmes à Meknès (Maroc). On ne saurait trop rendre hommage aux qualités d'intrépidité et de patience dont cette Française dut user en se mêlant profondément à la vie indigène, en pénétrant jusque dans des harems et en rassemblant ainsi sur les mœurs et sur le folklore du Maroc de très précieux témoignages. En attendant que nous puissions lire le prochain recueil que prépare M<sup>lle</sup> de Lens et qui viendra compléter les savants travaux de M. Jules Rouanet, disons quelques mots de cette communication.

Causerie très vivante puisque M<sup>lle</sup> de Lens l'illustra elle-même de chants arabes et d'exécutions sur les plus divers instruments, depuis le luth et le rebab à deux cordes (à la quinte l'une de l'autre) jusqu'aux flûtes à bec et aux petits tambourins de poterie : nous croyons d'ailleurs que, seule, une telle méthode expérimentale permet d'approfondir notre connaissance des musiques exotiques. Nous pûmes ouïr ainsi l'un de ces fameux chants par lesquels les muezzins, cinq ou six fois par jour, appellent les fidèles à la prière : très longue formule clamée aux quatre points cardinaux et qui, lorsque le soleil paraît à l'horizon, s'exaspère et prend le caractère spasmodique d'un véritable chant de coq. A l'antipode de ces mélodies, qui du haut des minarets flottent sur les villes musulmanes, venaient les chants plus secrets de noces ou de funérailles en usage auprès des femmes de Meknès : litanies d'une étrangeté prenante sous le frapement continu des tambourins par deux baguettes. Puis, complétant ces exemples, M<sup>lle</sup> de Lens nous fit encore entendre des *gacidas*, interminables récits coupés de refrains, comme on en chante dans les rues arabes et comme d'ailleurs il en existe dans tous les folklores ; enfin, en dernier lieu, des mélodies accompagnées *a linto* où se percevait la seconde augmentée si caractéristique des chants orientaux.

Quant au jeu lui-même du luth, pas plus en Afrique qu'en Asie, il ne parvient guère à enfreindre les strictes limites de la monodie : c'est aux seuls Occidentaux — luthistes d'Espagne, d'Italie et de France — que la musique instru-