M. Paul Paray l'eut certainement lorsque, avant d'entamer *le Chêne et le Roseau* de Chevillard, il sembla se recueillir quelques instants.

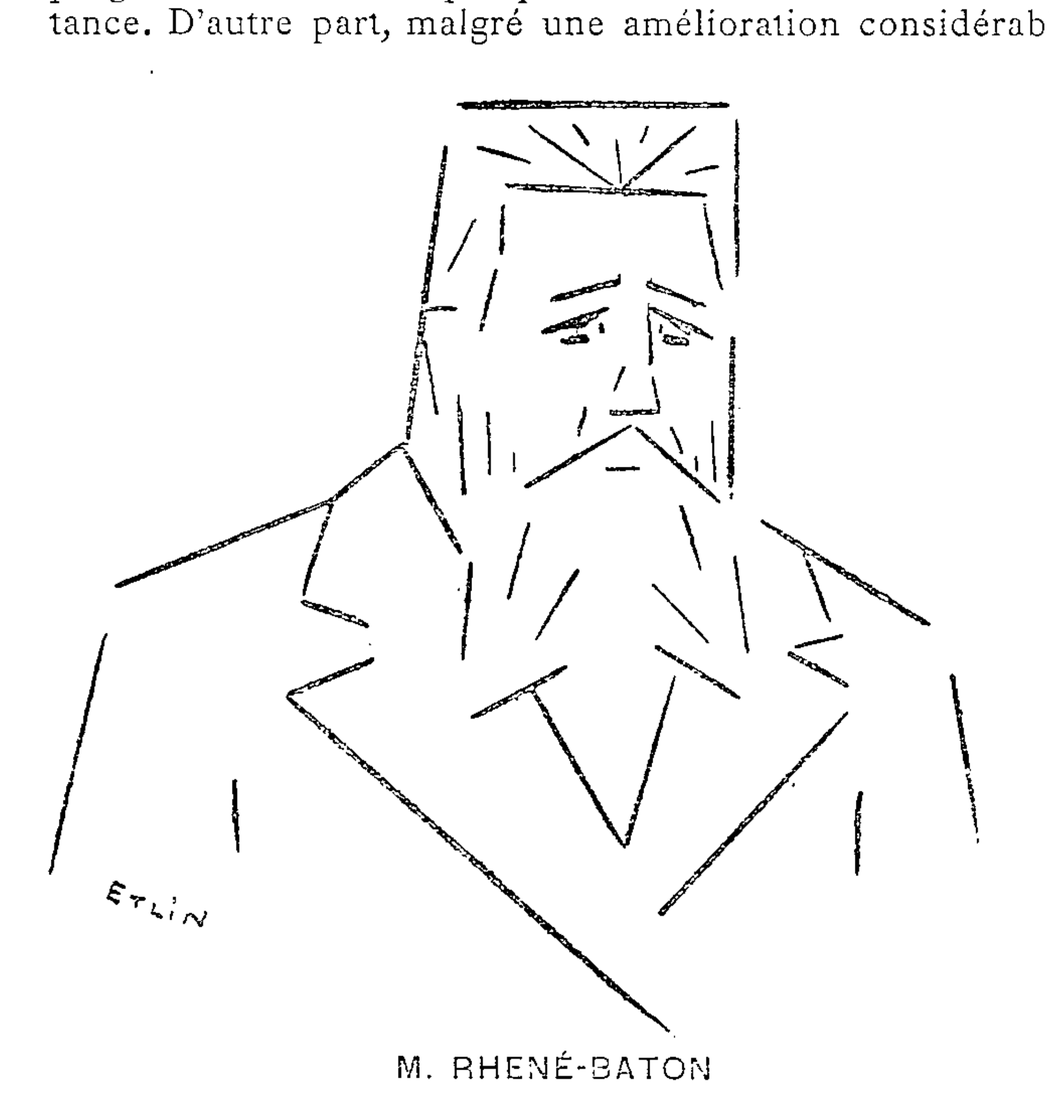
La baguette de Camille Chevillard ne pouvait être reprise par de meilleures mains que celles de M. Paul Paray : nous avons souvent dans ces colonnes défini son talent. Nous l'avons retrouvé tel dimanche : précision, intelligence des nuances, soin de mettre en sa juste valeur tout détail important, respect exact des plans sonores. Ceci nous valut une admirable interprétation de l'Ouverture du *Carnaval Romain* de Berlioz, de la *Bourrée fantasque* de Chabrier et de *la Valse* de Ravel, ainsi que de la *Pavane* de Fauré.

Dans la *Symphonie en ut mineur*, M. Paul Paray n'a pu faire oublier le souvenir de Camille Chevillard. Des détails exquis, comme ce pianissimo de l'andante, mais un peu de lourdeur dans l'ensemble et pas assez d'envolée dans le finale. On ne prend d'ailleurs complètement possession d'une pareille œuvre qu'après de nombreuses exécutions.

Pierre DE LAPOMMERAYE.

Concerts-Pasdeloup

Samedi 20 octobre. — On vous a dit ici même d'excellente façon combien il faut déplorer que les Concerts-Pasdeloup aient été contraints d'émigrer au Trocadéro. Cette immense nef difficile à remplir oblige l'organisateur à composer des programmes de tout repos pour attirer une suffisante assistance. D'autre part, malgré une amélioration considérable



M. RHENÉ-BATON

de l'acoustique, le minutieux dosage de nuances indispensable à une bonne exécution reste assez malaisé.

Rhené-Baton a fait interpréter avec son habituel souci du fini (combien de détails s'en perdirent!) l'Ouverture de *Benvenuto Cellini* de Berlioz, la *Symphonie en ré mineur* de Franck, la première suite d'orchestre de l'exquise *Namouna* de Lalo, la *Danse macabre* de Saint-Saëns et *l'Apprenti sorcier* de Dukas.

Ce programme très éclectique avait attiré un nombreux public dont les chaleureux bravos remercièrent M. Rhené-Baton de son courage et de son énergie. Jean LOBROT.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL
(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartées dans ce numéro, *Variantes slaves*, de Paul-Silva Hérard.

CONCERTS DIVERS

Concerts Koussevitzky *(18 octobre).* — En la deuxième de ces séances d'orchestre toujours si vivantes — dont nous espérons voir l'existence féconde se prolonger encore — M. Koussevitzky nous offrait la première audition de deux œuvres russes, dont l'une, le *Concerto* pour violon de Prokofieff, datant de 1913, n'avait jamais été exécutée à Paris, et dont l'autre, une *Sinfonia* pour huit instruments à vent de Strawinsky, était, au contraire, de composition très récente.

Encore imprégnés du souvenir des émouvantes *Noces*, nous devions nous heurter, ce jeudi, à une œuvre nouvelle de Strawinsky, d'un style tout différent, d'une conception presque inaccordable avec la pensée qui lui avait fait antérieurement célébrer la naissance du printemps, puis les rites nuptiaux : cette pensée avant tout religieuse, susceptible d'élever le retour des saisons ou l'union de deux êtres à la hauteur d'un événement cosmique, cette pensée profondément slave aussi — Strawinsky semblait la rejeter désormais du rang de ses préoccupations primordiales pour réduire ostensiblement ses efforts de créateur à des questions strictement techniques, elles-mêmes très limitées.

L'année dernière déjà, *Mavra*, en réalité postérieure aux *Noces*, avait inauguré cette musique sans appel direct à notre cœur, durement constituée d'éléments hétérogènes où nous reconnaissions au passage le style de l'*opéra buffa* italien, les trivialités du *jazz* américain, des plaisanteries parodiques (dont on alla jusqu'à mettre en doute la finesse) — et cela sous les paroles d'un livret dénué du moindre intérêt humain : un vaudeville sans entrain tiré d'une « histoire de domestiques ».

Et pourtant, il y avait là (question de réussite totale mise à part) cette volonté indéfectible chez Strawinsky de se livrer sous des aspects sans cesse neufs, cette capacité de ne se redire point, cet acharnement aussi à brusquer les moyens sonores jusqu'à leur arracher des cris encore inouïs, cette incomparable maîtrise technique enfin dont l'excès même le pousse à résoudre des problèmes imprévus, étranges, et à ce degré se confond avec une quasi religieuse, sinon austère idée du métier musical : le compositeur — tel le vieux Bach aux heures de l'*Offrande musicale*, de *l'Art de la Fugue* ou du second *Clavecin bien tempéré* — réservant désormais au travail exclusif de la matière sonore la dévotion même qu'il appliquait primitivement au choix du sujet poétique et à la pénétration de celui-ci ; la musique devenant à elle seule le sujet à traiter ; le jeu des formes prenant un caractère absolu, une valeur spirituelle comparable à celle d'une cantate sacrée, d'une Passion ou d'un mystère de la Russie païenne.

Point périlleux dans l'évolution d'un musicien, là où la science risque de l'emporter sur la sensibilité, là où le savant même prend ce faux air d'écolier pesamment appliqué qui ne saurait être toujours compatible avec ce que l'art classique exige d'harmonieuse aisance. Depuis l'*Histoire du Soldat* et depuis *Pulcinella*, à force de concasser ensemble sur un fond natif slave les styles de Pergolesi, de Glinka, du ragtime américain, voire les procédés des « Six »; à force aussi de poursuivre depuis ces deux œuvres, à travers la splendeur hiératique de la *Symphonie funèbre* ou au cours du merveilleux *Concertino*, le mirage d'une *musique pure* et dépourvue de tout colifichet national, Strawinsky est arrivé à une nouvelle manière incontestablement originale quoique mêlée, d'une qualité diaphane et à la fois revêche, où une liberté rythmique s'accommode d'une carrure à l'italo-américaine et où l'harmonie s'affirme tantôt complexe, tantôt simple avec quelque gaucherie. Le premier mouvement de la *Sinfonia*, encore trop proche de *Mavra*, pouvait décevoir; mais la fugue finale, par cette extraordinaire technique qui tient du génie, par cet art prodigieux d'inventer et de combiner ensemble des rythmes différents, ravissait l'esprit, alors que, vers le milieu de la

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

deuxième partie, sur un rythme égal, étaient venues s'étager d'audacieuses *harmonies*, des harmonies d'un autre monde, aux hallucinantes proportions.

Le *Concerto* de Prokofieff nous ramenait au contraire à ce que l'impressionnisme a produit en Russie, à la suite de *l'Oiseau de feu*, de plus soyeux ou de plus phosphorescent. L'œuvre est conçue de la façon la plus habile pour permettre à la ligne du violon solo de se dégager du fouillis orchestral. Alors que les concertos de violon modernes donnent en général l'impression pénible d'un déséquilibre entre une voix grêle et une lourde masse instrumentale, le *Concerto* de Prokofieff, après avoir commencé par quelques mesures de violon solo, laisse à peu près l'orchestre dans un perpétuel murmure, comme si l'instrument concertant n'était entouré que d'un halo sonore. La basse harmonique produite par l'orchestre ne se pose nulle part, mais voltige sans cesse à la poursuite de la ligne zigzagante du violon : rarement musique donna une telle image de fantaisie impondérable. M. Marcel Darrieux y fit prodige de rythme et de virtuosité : puisse le succès qu'il y remporta l'inciter à nous combler de quelque prochain récital.

M. Koussevitzky dirigea en outre avec la maîtrise que nous lui connaissons une jolie petite symphonie due à un compositeur « inconnu » du XVIIIe siècle, Polaci; enfin dans l'*Eroïca* il donna libre cours à ses plus brillants effets romantiques. André SCHAEFFNER.

Récital Jacques Jolas *(17 octobre)*. — Que tout d'abord M. Jacques Jolas soit félicité d'avoir inscrit en tête de son programme le *Rondo en la mineur* de Mozart ! En sa ligne simple mais onduleuse ; en son développement presque floral, où le retour des thèmes n'apparaît pas comme une fidélité à une tradition concertée et par là même contingente, mais comme une obéissance à une loi des choses et à un rythme naturel, — à cette force d'expansion qui partout procède par multiplications et épanouissements des formes pareilles et par efforts toujours renouvelés et toujours déçus vers l'identité ; — cette œuvre, trop rarement jouée, exige, pour être traduite sans défaillance, une impeccable sûreté de goût et un subtil mélange de spontanéité et de calcul. Elle permet ainsi de reconnaître si le pianiste, qui avec elle se mesure, est un artiste véritable et si en lui le don natif et l'étude sont liés à la sensibilité et à la pensée. Tel, dès les premières notes, s'est montré M. Jacques Jolas ; et quand ensuite quelque autre moment du récital suggéra telle ou telle réserve, celle-ci fut aussitôt exactement située : non telle qu'un reproche, mais telle qu'un vœu de recherches nouvelles et qu'une aperception de plus amples développements futurs.

De façon générale, ce qui de la sorte semble désirable, c'est que M. Jolas s'abandonne davantage au vaste élan de certaines œuvres. Par méfiance justifiée à l'égard de la grandiloquence, il a tendance à ne point présenter en toute leur audace et en tout leur volume certaines architectures sonores, — le *Concerto* de Friedman Bach, par exemple, tel que l'a transcrit Philipp, ou la *Sonate*, op. 110, de Beethoven. D'autre part, lors de passages très rapides, notamment dans l'Allegro molto ou la Fugue de cette *Sonate*, il n'individualise pas assez chaque note, de sorte que n'est point suggérée, — instantanée, violente et aussitôt dérobée, — cette sensation de l'*atome* musical, sans laquelle une œuvre comme celle-là n'est point pénétrée jusqu'en ses profondeurs et ses abîmes.

Qu'en ne cessant d'accentuer ses qualités de délicatesse et de subtilité, telles qu'elles apparurent, au cours du Récital, non seulement dans les œuvres déjà citées, mais encore dans le *Balletto* d'*Il Conto Orlando* et dans une *Siciliana* de Molinari-Respighi, puis dans *Gaspard de la Nuit* de Ravel et dans le *Sposalizio* de Liszt (ou dans la trop célèbre *Campanella*), M. Jacques Jolas développe les indéniables possibilités de profondeur et de puissance qui sont en lui ; et il sera l'un des très remarquables pianistes de la plus récente génération. Joseph BARUZI.

Récital Magdeleine Brard *(16 octobre)*. — Des deux récitals de piano que Mme Brard a donnés ces jours-ci, nous n'avons pu assister qu'au second ; nous ne dirons donc point comment elle exécuta nos auteurs contemporains. Une technique irréprochable, un jeu très sûr, de la décision dans l'attaque, une expression juste : telles sont les qualités qui nous apparurent les plus marquantes au cours de son interprétation du *Carnaval* de Schumann ou de diverses œuvres de Chopin.

Dans le *Carnaval*, en particulier, *Reconnaissance* et la *Valse allemande* comptèrent parmi les pièces les plus brillamment jouées : elle y sut rendre cette fine sentimentalité toujours nuancée d'ironie qui fait de Schumann presque le frère d'un Gérard de Nerval. Mme Brard peignit toute l'insouciance champêtre de l'*andante spianato* qui précède cette *Polonaise brillante* de Chopin où la fantaisie carnavalesque d'un Schumann vient encore se combiner assez étrangement avec le style du fier musicien polonais. A part quelques effets d'orgue, l'interprétation de Bach se révéla moins heureuse — la part laissée à Tausig ayant éte trop grande. C'est la seule réserve que nous dussions émettre à l'égard de ce concert dont le succès fut vif.

A. S.

Le Chœur Russe de Kibaltchitch (Salle Gaveau). — Nous le connaissons, nous l'avons déjà entendu, et nous admirons toujours la pureté du son, l'homogénéité de cet ensemble, si parfait, si un qu'on dirait à certains moments un orgue humain. La première partie du programme était consacré à des hymnes sacrées : *la Glorification de la Vierge* (hymne serbe), le *Psaume* de Tcherepnine, le *Chant des Chérubins* de Gretchaninoff, le *Chant de Noël* de Bortniansky; la deuxième partie à des chants d'inspiration russe, comme le *Chant Oriental* de Rimsky-Korsakoff, *la Forêt* de Kalinnikoff, la Danse slave de *Mlada*, et un *Chant lent et gai*, arrangé par Kibaltchitch ; la troisième partie à des *Chansons populaires* russes, ukrainiennes, tchécoslovaques, yougoslaves. En voyant l'enthousiasme du public pour ce régionalisme russe, je me demandais : « A quand le chœur des provinces françaises? » En regardant le chef qui répondait aux applaudissements de la foule en désignant, dans la salle, l'auteur d'un de ces chants (première partie), je me rappelais un geste pareil de Koussevitzky, et je me disais : « Ce doit être une habitude nationale. » Et en voyant les costumes « nationaux » des exécutants, tous vêtus, hommes et femmes, d'une longue tunique rouge, bordée d'un galon d'or, et d'un plastron vert, selon une coupe identique, une couleur pareille, je regrettais qu'on n'eût pas laissé cet uniforme en série au magasin des accessoires. Les visages, les physionomies, la conviction de ces exécutants merveilleux n'ont pas besoin de ces prestiges de café-concert. Léandre VAILLAT.

AVANT-PREMIÈRES

A l'Opéra, *le Jardin du Paradis*, conte lyrique en trois actes de MM. DE FLERS et G.-A. DE CAILLAVET, musique de M. Alfred BRUNEAU.

Il était une fois un petit prince auquel sa grand'mère avait souvent parlé du Jardin du Paradis, jardin rêvé où toutes les fleurs sont des gâteaux; en mangeant ces gâteaux on apprend l'histoire, la géographie et l'allemand. Ce petit prince, qui peinait à s'instruire, sut qu'il devait tout ce mal à Ève : « Pourquoi a-t-elle touché à l'arbre de la science? disait-il. Si javais été à sa place, je n'aurais jamais fait cela, et le péché (et sans doute aussi le travail, pensait-il) ne serait pas entré dans le monde ».

Et le Jardin du Paradis continuait à hanter sa pensée. Étant devenu grand, un jour il se perdit très loin au milieu des forêts et se trouva devant une caverne tout éclairée, dans laquelle logeait une vieille sorcière. Cette sorcière avait quatre fils: le Vent du Nord, le Vent de l'Ouest, le Vent du