

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1926/06/04-1926/06/10.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

devant sept mille personnes, au Trocadéro, l'*Élisabeth*. Exténué, il réintègre son refuge de Weimar, qu'il quittera de nouveau, pour assister à Bayreuth aux noces de sa petite-fille. Contre l'avis du médecin, il se rend à une représentation de *Tristan*. Déjà malade, il prend froid et s'éteint le samedi 31 juillet. Son dernier mot, après un violent délire fut : « Tristan... » « Une petite corbeille suffit à contenir la pacotille du franciscain : sa soutane, un peu de linge et sept mouchoirs de poche. C'était tout son héritage... » Un an après, n'ayant plus quitté sa chambre où elle achevait sa volumineuse histoire religieuse, mourait à son tour la fidèle princesse de Wittgenstein.

M. de Pourtalès termine son admirable livre par le récit d'une visite à Tivoli, où Liszt s'était en dernier lieu fixé à la villa d'Este. En voici les dernières lignes dans leur humaine pitié :

« *Fra Beato est mort dans la ville des papes et ses restes sont ensevelis sous une dalle de Sainte-Marie-Mineur. Mais c'est dans un cloître de Florence qu'on le cherche en esprit. Tout de même pour l'Angelico de la musique, sa pierre tombale a beau se trouver sous les pluies de Bavière, c'est de la ville d'Este et de sa plus haute terrasse qu'il faut regarder s'envoler vers le ciel son âme musicienne.* »

De cette *Vie de Franz Liszt* il ressort, comme de son œuvre musicale et de son influence magistrale, que les étiquettes ne sont pas de mise pour les hommes de pareille envergure. Classique, romantique, moderne, Liszt fut tout cela, simultanément. C'est le privilège des grandes âmes de fonder leur unité sur les divergences qui morcellent les natures moins trempées. Il n'a pas évincé ses propres contradictions, mais sans relâche, les épurant chacune jusqu'à leur source spirituelle, il les a toutes portées à ce point d'amour et de sincérité où les anciennes dissonances deviennent harmonie nouvelle.

G.-L. GARNIER.



LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre Sarah-Bernhardt. — *Ballets russes*.

On a lu ici-même le jugement fort sévère porté par M. Paul Bertrand sur la nouvelle saison des Ballets russes. Loin d'y contredire, nous ne ferions que d'y ajouter par quelques traits de plus. Le renouvellement exercé sur le répertoire par de jeunes musiciens français, comme Milhaud, Poulenc et Auric, aurait suffi peut-être — si de funestes éléments ne s'étaient mis à l'encontre — à sauver de la décadence une troupe de ballets qui avait rompu avec son pays d'origine et ne devait même plus compter sur Igor Strawinsky pour renouveler indéfiniment l'épreuve d'une « Évocation des ancêtres » ayant duré déjà de *l'Oiseau de feu* à *Noces* et à *Mavra*. La musique avait toujours sauvé les Ballets russes, qu'elle fût authentiquement russe ou d'ailleurs. Mais le départ d'Ernest Ansermet après les triomphales exécutions de *Noces*, — c'est-à-dire d'un homme dont l'autorité faisait de lui non un chef, même de premier rang, mais un vrai *directeur de musique* —, fut, bien plus que la retraite d'Igor Strawinsky, le coup le plus grave qu'ait reçu en ses dix-huit années d'existence une entreprise admirable qui tiendra peut-être autant de place dans l'histoire du théâtre et de la musique que le

« provisoire » *Festspielhaus* de Bayreuth. Aussi combien byzantines parfois nous apparurent telles distinctions de MM. André Levinson et Maurice Brilliant entre gymnastique rythmique et danse classique, en regard du seul fait concret : la présence d'un vrai maître de musique qui sût imposer le nombre de répétitions nécessaire ou telles de ses idées personnelles en matière de *tempo* et communiquer à tout le corps de ballet une pleine intensité de rythme. Loin de nous d'ailleurs de dénier tout mérite à M. Roger Désormières, qui vient de remporter dans *Noces* un succès que justifiait — à défaut encore de réelle maîtrise — sa juvénile ardeur. Mais auparavant ne pouvait-on pas réaliser une sorte de transition en faisant d'abord appel à l'autorité d'un Wladimir Goldschmann ? Or, que peut-on attendre de ceux qui ne voient point que les succès de *Petrouchka*, du *Sacre*, de *Noces*, de *Pulcinella* même, furent l'œuvre avant tout de partitions composées avec génie et magistralement conduites, — la chorégraphie et la décoration n'étant que des auxiliaires dont *Noces* marquent à quelle limite extrême ils peuvent être ramenés ?

Le ballet de Vittorio Rieti, *Barabau*, ne nous semble pas devoir contribuer au relèvement des Ballets russes. Sans doute le décor de Maurice Utrillo, qui crée une amusante confusion entre la Sicile et la place du Tertre, est très agréable : mais il aurait pu tout aussi bien figurer les années précédentes aux Ballets suédois. Il en est de même pour la chorégraphie dont la bouffonnerie soutenue s'avère — à quelques endroits près — des plus lourdes ; et d'ailleurs toutes ces histoires de tonneau, de paysans et de soldatesque déchaînée nous importent fort peu, qu'elles soient habillées à la sicilienne ou à la scandinave. Musicalement, cette œuvre fut pour nous une légère déception : le *Concerto* pour instruments à vent et *l'Arche de Noé* du même auteur laissaient espérer une œuvre plus accentuée et qui s'exerçât moins à demeurer inaperçue. Ajoutons tout de suite que cette partition reste techniquement irréprochable et témoigne d'un goût des plus fins : orchestrée avec une rare habileté et d'une harmonie soyeuse, elle manque essentiellement de personnalité, sans que d'ailleurs jamais nous ne puissions dire avec précision des œuvres de qui elle dérive.

La Pastorale de Georges Auric, elle aussi, aurait pu prétendre à ne passer qu'inaperçue, si, par son tempérament, l'auteur ne l'avait une fois de plus emporté. Comme son maître Strawinsky et comme son ami Poulenc, Auric joute avec le péril et ne vainc que là où il a d'abord tout risqué. Avec un sujet d'une puérilité semblable et avec ce désir grandissant dont nous parlions dernièrement de rompre avec les fausses prétentions au sublime et avec les encombrements harmoniques de maints de ses contemporains, Auric a joué ici la partie la plus dure de sa carrière. Et pour ma part je crois bien qu'il a écrit là sa meilleure œuvre. Ce *Train bleu*, recommencé avec des moyens d'une nouvelle espèce, exigeait un style singulièrement cursif : or, moins qu'un inépuisable trait de flûte, ce ne fut qu'un perpétuel sifflement de tout un orchestre qui tour à tour se moquait et s'attendrissait. Rien alors de plus symbolique qu'au début la bicyclette montée par le danseur Lifar et dont la course silencieuse et nickelée reproduisait si bien cet orchestre allégé et à la fois dense, discret et d'un brillant incomparable, cette harmonie aux accents d'autant plus sobres qu'ils savent porter juste, d'une audace à elle bien propre, à deux doigts d'un poncif dont elle ne se moque

que mieux, avec une technique désormais purifiée et dont les jeux de notes de passage et d'appogiatures irrésolues constituent à peu près toute la substance. Et là-dessus le souffle d'un rythme qui ne s'arrêtera plus que lorsque la musique s'alanguira en l'un de ces aigus de boîte à musique dont seul Auric a le secret. Sa meilleure œuvre sans doute, — là du moins où le livret ne lui retire point la possibilité d'un de ces passages foudroyants et purement symphoniques comme l'entrée des *Matelots*.

Une chorégraphie piètrement conçue, mais assez nerveusement menée par M. Lifar, par M^{lle} Felia Doubrowska et d'autres vedettes de la troupe devant une excellente toile de fond due à Pruna narrait les aventures d'un télégraphiste, d'une troupe de cinéma et de villageois assez justement courroucés. Admirons la logique qui veut qu'aux Ballets russes les danseuses soient toujours chastement dévêtues et les danseurs fort indécentement habillés.

André SCHAEFFNER.

Les Ambassadeurs. — Encore un coin de l'ancien Paris qui disparaît, conquis par les mœurs américaines. Le dollar est roi et sa musique nationale, le jazz, l'accompagne. Nous n'entendrons plus cet été, sous les arbres des Champs-Élysées, les chansons d'autrefois, nous n'admirerons plus de belles académies blanches, qui semblaient tirées de nos musées ; les black birds (les oiseaux noirs) sont venus ; les tambours, les saxophones ont fait fuir violons et douces flûtes ; les nègres sont parmi nous et ils dansent, ils dansent et jouent sans arrêt dans une sorte de vertige qui, peu à peu, se communique aux spectateurs, presque mêlés aux artistes. Pendant une heure, c'est amusant, mais ensuite cela devient fatigant et monotone, le premier instant d'excitation nerveuse disparaît, naît la satiété et l'ennui. Ceci dit, chantons les louanges de M^{lle} Florence Mills, de MM. Johnny Hudgins, Tiny Ray, Chick Horsey et Chas Woody, qui sont lestes, remuants à souhait et trépidants.

P. D'OUVRAY.

CONCERTS DIVERS

Concert de la Philharmonie de Strasbourg. — Le concert de la Philharmonie de Strasbourg, a donné dimanche dernier à l'Opéra, sous les auspices de *l'Intransigeant*, — qui avait oublié d'y inviter *le Ménestrel*, — a remporté le plus vif et le plus mérité succès, devant une salle comble et enthousiaste. Après la *Marseillaise*, qui fut redite à la fin de cette matinée, l'orchestre, — d'amateurs, m'affirme un Strasbourgeois, — que dirige M. Monfeuillard, a exécuté la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven avec des nuances et des finesses au quatuor que peuvent lui envier nos orchestres professionnels parisiens, et qui font ressortir d'autant mieux le style beethovénien. Ce furent ensuite, — enchantement pour les oreilles classiques, — un *Concerto brandbourgeois* de Bach, exécuté par MM. Cortot, J. Thibaud et Ph. Gaubert, avec une perfection sur laquelle il serait superflu d'insister ; la berceuse de *l'Oiseau de feu* de Stravinsky, la *Procession nocturne* de M. Henri Rabaud et, pour terminer, l'ouverture du *Roi d'Ys*.

M. Monfeuillard et son orchestre ont recueilli de chaleureux applaudissements après chaque morceau. MM. Cortot, Thibaud et Gaubert ont été rappelés trois fois, de même que M. Vanni-Marcoux qui, accompagné par M. Eugène Wagner, a dit, dans un sentiment peut-être trop dramatique, mais que motivent les vastes dimensions du vaisseau de l'Opéra, plusieurs *Lieder* de Schumann, suivis du *Manoir de Rosemonde* de Duparc.

J.-G. P.

Premier et deuxième Concerts symphoniques Serge Koussevitzky (22 et 27 avril). — Après une année où furent trop peu nombreuses les grandes impressions orchestrales, le retour des Concerts Koussevitzky était impatientement attendu. Cette attente, jusqu'ici, a été quelque peu déçue. Ni les programmes ni l'interprétation n'ont permis d'assez fécondes surprises. Sans doute furent entendues quelques œuvres nouvelles ; mais ni M. Copland ni M. Tansman ne semblèrent s'avancer assez loin en la direction qu'ils avaient choisie, et prendre une assez nette et audacieuse conscience des possibilités qu'ils avaient entrevues. D'autre part, lorsqu'il eût été possible de restituer sous sa forme originale une *Sonate* comme celle de Galliard, — écrite en *sol majeur* pour « basson ou violoncelle avec accompagnement de clavecin », — pourquoi avoir eu recours à l'orchestration de M. Maximilien Steinberg, qui, si habile qu'elle fût, ne pouvait qu'en altérer le caractère ? Quant à la puissance d'exécution, — particulièrement apparente en le *Till Eulenspiegel* de Strauss ou la *Quatrième Symphonie* de Brahms, — elle trouve trop souvent en son évidence même sa limite. Trop souvent on eût dit qu'elle avait en elle-même, — et en l'affirmation d'elle-même, — sa propre fin. Plutôt que de se subordonner aux œuvres (et par là, mystérieusement, de les dominer) elle prenait ces œuvres comme prétexte, et une trop constante volonté de magie faisait s'évanouir le mirage qu'elle prétendait susciter sans relâche.

J. B.

Orchestre philharmonique (26 mai). — M. Rudolph Nilius, fondateur à Vienne des Concerts philharmoniques de chambre composés d'une trentaine de solistes, se devait de nous donner un exemple de ces concerts d'orchestre auxquels il a bien fallu revenir après la guerre, soit pour des raisons économiques, soit pour des motifs esthétiques — certaines recherches d'à présent sur la densité orchestrale venant rejoindre ici un sens plus juste de la musique ancienne.

M. Rudolph Nilius, très sobre de gestes, mais précis, obtient des effets comparables à ceux obtenus par maints autres chefs de grand orchestre. La *Mascarade* de Korngold montrait que l'intensité sonore n'est pas toujours fonction du nombre d'instruments qu'un chef d'orchestre a sous la main.

Une *Marche turque* pour musique militaire de Michel Haydn, publiée dans les *Denkmaler* autrichiens, fut pour nous un délicieux témoignage de cette fièvre d'exotisme qui sévit à travers les arts du XVIII^e siècle.

Une *Symphonie en la* de Mozart (K. 201), rarement jouée, peut-être même pour la première fois exécutée à Paris, se rattachait encore par maints côtés aux symphonies de chambre d'un Joseph Haydn.

Des fragments du *Chevalier Paçman* de Johann Strauss nous révélaient un art beaucoup plus sentimental que ne l'a vu Ravel en ses diverses valse.

A. S.

Les Cinq Concertos pour piano de Saint-Saëns, par M^{lle} Darré (28 mai). — Un récital comme celui de M^{lle} Darré, consacré au cycle complet des concertos de piano de Saint-Saëns, pourrait entraîner à de longues considérations. C'est, en effet, une épreuve, une pierre de touche pour l'interprète et pour le compositeur.

Ces cinq ouvrages (op. 17, 22, 29, 44 et 103) furent composés par Saint-Saëns en 1858, 1868, 1869, 1875 et 1896. Le *Second* et le *Quatrième Concertos* (en *sol mineur* et en *ut mineur*), les plus connus, sont devenus le cheval de bataille de bien des virtuoses. Le dernier est le plus intéressant du point de vue moderne, par sa couleur exotique, son charme et son abandon : ce sont des souvenirs d'Égypte, d'Extrême-Orient, rapportés par le globe-trotter que fut Saint-Saëns ; « on peut y relever même des hardiesses d'écriture, comme des successions de quintes délicatement ouatées de sixtes. » (G. Servières.)

Le premier remonte à cette époque que son biographe qualifie d'« antimusicale par excellence », c'est-à-dire au