

Si j'apprécie hautement les qualités de la danseuse, je n'aime pas le spectacle ; trop de musique banale ou même lamentable, rappelant les macédoines musicales qu'affectionne Gorski pour ses ballets ; des costumes dépourvus pour la plupart de beauté, extraordinaires de richesse et mettant trop souvent en évidence les défauts de la danseuse : tout cela dénote un manque de tenue intellectuelle, d'orientation artistique sûre. C'est du dilettantisme suranné et sans charme. Ce n'est point la « prima-ballerina » qui aura fait le choix de ce fatras musical et de ces costumes de mardi gras. C'est Katinka qui a confectionné tout cela à l'insu de ses parents.

Le danseur de Balachova est Victor Smolzoff, un tout jeune homme de très grand talent. Il est encore un peu maigriot, très élancé, un peu étroit d'épaules ; ses jeux de scène sont encore quelquefois naïfs. Mais je ne puis assez louer ce sauteur admirable, qui cabriole sans presque plier, dont les entrechats se dessinent avec une si parfaite pureté ; Smolzoff tourne, sans exagérer le nombre des pirouettes avec une désinvolture parfaite et s'arrête avec un aplomb fabuleux ; sa respiration est égale, son sentiment du rythme exact, la force de ces minces bras d'éphèbe athlétique. Un public prévenu l'aurait porté aux nues. — Qu'importe, Smolzoff saura décrocher la gloire, doué comme il l'est. L'école classique peut s'enorgueillir de son Benjamin.

ANDRÉ LEVINSON.

### LES CONCERTS

//// ARNOLD SCHENBERG : *PIERROT LUNAIRE* (concerts Wiéner).

Certaines œuvres, parfaitement belles en elles-mêmes, semblent un aboutissement, une conclusion ; elles paraissent être la réalisation complète d'une longue série de recherches, d'efforts, de tâtonnements de toute une lignée d'artistes. Elles condensent ce qui les précéda, le cristallisent et nous font entrevoir à travers leur structure tout un riche passé. Mais il y a en ces chefs-d'œuvre quelque chose de fixe, d'immuable ; admirables en eux-mêmes, ils sont stériles, cependant, ils barrent la route. Ce sont des modèles qu'on ne peut que copier. Le plus bel épanouissement d'un genre, d'un style, ils en marquent aussi pour un temps plus ou moins long la fin. *Pierrot Lunaire* est une œuvre d'un tout autre ordre.

L'impression première qu'on en ressent est une sensation de nouveauté extraordinaire, d'originalité et aussi de fraîcheur : ces « mélodrames » marquent non l'apogée, mais l'éclosion d'un style. C'est une impression subite, profonde qui empêche même au premier moment de se rendre compte de la valeur intrinsèque de l'œuvre : où l'on croyait voir un mur, une porte brusquement s'ouvre toute grande, le regard plonge et découvre une voie nouvelle. Ces promesses émouvantes, ces possibilités se réaliseront-elles, comment et par qui?... Impossible de déterminer d'avance les formes de l'art de l'avenir ; combien de fois déjà les prophètes de ce genre ne se sont-ils pas trompés ! Mais à l'audition du *Pierrot* de Schœnberg on a l'impression très nette que c'est tout un monde sonore qu'il contient en puis-

sance, qu'il y a là des possibilités illimitées et que nous sommes arrivés à un tournant de l'évolution musicale. Sous ce rapport, *Pierrot Lunaire* est très caractéristique de l'art de Schœnberg : on ne sait encore si cet artiste crée des chefs-d'œuvre définitifs, mais son action sur la musique est certainement immense, car c'est surtout un chercheur, un découvreur audacieux, une volonté formidable. Je ne veux pas dire que *Pierrot Lunaire* n'est qu'une promesse, l'annonce d'un art nouveau, comme telles des pièces pour piano de Schœnberg qui me font l'effet d'essais, d'expériences de laboratoire : *Pierrot Lunaire* est une œuvre admirable, mais ce qu'il réalise est encore inférieur à ce qu'il nous fait entrevoir, à ce qu'il nous présage.

Si nous essayons de nous rendre compte de nos impressions et de préciser les éléments, les procédés nouveaux que nous révèle cette œuvre, c'est la façon dont y est traitée la voix qui frappe tout d'abord l'auditeur. C'est un parler chantant très particulier. Schœnberg marque fort exactement la hauteur du son, sa durée ; c'est donc du chant. Mais liberté est laissée à la voix, le mot, la syllabe ayant été attaquée à la hauteur voulue, de s'infléchir en montant ou en descendant, juste l'intervalle de temps marqué par l'auteur. Or, c'est justement cette liberté d'inflexion qui diffère le parler du chant. Chacune des notes de ce récitatif très particulier n'est en somme qu'une sorte de point de repère ; l'ensemble de ces derniers constitue la ligne mélodique, mais entre chacun de ces points de repère toute latitude est laissée à la voix humaine. Ce procédé fut pour la première fois employé par le compositeur dans ses *Gurrelieder*.

Quelles qu'aient été les intentions de l'auteur, il atteint un double résultat : purement musical d'abord et aussi psychologique. En effet, la puissance d'expression de sa musique s'en trouve considérablement accrue, ainsi que sa richesse sonore : en un certain sens on pourrait dire que le chant appauvrit la parole parlée, tout en l'épurant, car parmi les innombrables sonorités imprécises qui y sont incluses, il n'en dégage, en les soulignant, qu'un nombre restreint ; le procédé de Schœnberg ajoute justement au chant ce clair-obscur sonore qui en accuse le caractère expressif, émotionnel, et il introduit dans le système des demi-tons tempérés tout le scintillement des divisions infimes du ton. C'est en somme une nouvelle formule de réalisme psychologique que nous donne ici Schœnberg, formule opposée à celle de Moussorgsky qui lui, comme on sait, cherchait à dégager le chant du parler et à créer ainsi cette mélodie qu'il appelait « justifiée ».

La musique de *Pierrot Lunaire* est en effet puissamment expressive, elle est saturée de psychologie et d'une psychologie romantique tourmentée qui peut déplaire et paraître à beaucoup insuffisamment moderne. Mais cela n'a aucune importance : les idées, les sentiments, les émotions sur le terrain desquels s'est développé *Pierrot Lunaire*, qui ont nourri sa musique, ne nous importent pas au point de vue auquel nous nous plaçons ici. Il nous suffit de marquer le caractère réaliste et psychologique de cette musique, caractère qui est en opposition avec certaines tendances de la musique moderne. A propos du romantisme de

Schœnberg on s'est souvenu de Baudelaire et de Wilde ; il faudrait aussi rappeler le Polonais Przébychewsky qui fut très populaire en Allemagne, en Autriche.

Mais ce qui caractérise cette musique, c'est que si l'auteur lui assigne un but précis — suggérer en l'auditeur un ensemble d'émotions, de sentiments déterminés, et si ce but il l'atteint pleinement à tel point que certains épisodes produisent l'effet de véritables envoûtements, toute la partie orchestrale de l'œuvre, tout ce qui dans cette partition incombe aux instrumentistes, est traité comme musique pure, j'allais dire abstraite, est construit très logiquement et en se conformant aux seules affinités de la pensée musicale. Il ne s'agit pas ici d'accompagnement ; Schœnberg le souligne expressément dans sa préface. L'indépendance de chacune des parties instrumentales est extrême et paraît confiner à l'anarchie. Mais le premier étonnement passé, on saisit très rapidement les rapports étroits de ces différentes parties entre elles : c'est en effet une trame polyphonique tissée avec une habileté extrême : il y a là de véritables tours de force techniques, tels que canons renversés, doubles canons, imitations en rythmes divers. C'est du *Tristan* multiplié par l'*Art de la fugue*.

Il est admis que la langue musicale de Schœnberg est *atonale* ; il y aurait beaucoup à dire là-dessus ; mais la place me manque pour l'analyse technique détaillée qui seule serait capable de préciser le sens de cette expression ambiguë. Je signalerai toutefois que l'atonalité absolue, pour ainsi dire, devrait se traduire par une réforme de l'orthographe musicale actuelle, basée sur la tonalité, ou, en tout cas, par une indifférence complète de l'auteur vis-à-vis des règles de cette orthographe. Or, ce n'est pas le [cas ici : *do* dièze possède pour Schœnberg une autre signification que *ré* bémol ; il ne confondra pas le *mi* dièze et le *fa* et écrit, conformément à l'orthographe admise, *si* dièze, s'il le faut.

L'extraordinaire richesse sonore de *Pierrot Lunaire*, l'originalité, la diversité déconcertante de ces sonorités obtenues par des moyens extrêmement modestes (flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano) résultent de l'application du principe de l'indépendance de chacune des parties instrumentales : Schœnberg traite ses instruments non comme des éléments d'un tout et qui n'existent que dans ce tout, mais comme des individualités vivantes ; chaque partie possède sa signification propre et l'unité de l'œuvre paraît résulter de leur libre accord, de leur coopération spontanée.

L'exécution fut excellente et digne de l'œuvre, dont la préparation exigea des artistes — M<sup>me</sup> Freund, MM. Milhaud, Wiéner, Fleury, Delacroix, Roëlens et Feuillard — un enthousiasme ardent, servi par un travail opiniâtre.

B. DE SCHLÆZER.

### //// ILDEBRANDO PIZZETTI : SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO.

Depuis l'admirable sonate pour violon et piano, nous n'avions plus eu l'occasion d'entendre d'œuvres nouvelles d'Ildebrando Pizzetti. Nous savions qu'un deuil cruel, la perte d'une compagne bien-aimée, était venu bouleverser la vie du grand musicien, et nous pouvions craindre