

mots que devraient prononcer les danseurs : les rythmes en sont heureux et le public a paru y prendre un grand plaisir. L'œuvre est connue; elle date de quelque trente ans, elle n'a rien perdu de son agrément. M. Aveline l'a fort bien mise en scène.

Pierre DE LAPOMMERAYE.

LES « FÊTES DU PEUPLE »

L'admirable groupement d'art indépendant, le foyer d'amitié, de culture, d'éducation mutuelles dont nous avons parlé maintes fois a donné, samedi dernier au Trocadéro, une triomphale représentation du *Chant de Midi*, fête pour la commémoration des morts, poème de Georges Chennevière, musique d'Albert Doyen, le glorieux fondateur des « Fêtes du Peuple ».

Ce remarquable ensemble, qui, grâce à la foi patiente, aux efforts obstinés de son animateur, s'affirme de plus en plus comme l'instrument d'art le plus vivant de Paris, s'est fait entendre, non plus dans des fragments d'œuvres consacrées, mais dans un ouvrage spécialement conçu pour répondre à l'idéal qu'Albert Doyen et ses zélés collaborateurs s'efforcent de mettre en œuvre : la grande leçon d'art donnée au Peuple par le Peuple, la fête civique qui, grâce à la magie de la musique, unit interprètes et auditeurs dans un élan d'exaltation sereine. *Le Chant de Midi* répond pleinement à son but. C'est une œuvre magnifique, qui n'est ni du domaine du concert ni de celui du théâtre, mais qui permet à la foule de communier pleinement dans une sorte d'émotion sacrée. C'est d'abord l'évocation de « tous les morts que nous aimons » par les veuves, les orphelins, les mères; puis c'est l'apaisement, l'espoir, l'amour, surgissant de la douleur, symbolisés par le cortège d'enfants qui porte des fleurs et des rameaux verts. La conclusion de l'ouvrage, toute enflammée d'exaltation mystique, représente une des pages les plus saisissantes qui aient jamais été écrites pour célébrer l'éternité de la Vie et la souveraineté de l'Amour.

Albert Doyen s'est, bien entendu, attaché à composer une œuvre simple et forte, étrangère à tout raffinement subtil, une fresque aux larges plans sonores merveilleusement équilibrés et dont le chœur reste toujours l'élément essentiel. L'orchestre n'en est pas moins traité avec une habileté rare, un sens dramatique très sûr, qui dénote un remarquable musicien de théâtre.

L'exécution, excellente et supérieurement conduite par l'auteur, comportait de nombreux soli. Citons particulièrement M. Paulet, M^{mes} Mary Mayrand, Cerati, Albane, Doyen, M^{lle} Gruet. Mais le personnage principal fut l'ensemble vocal : chœurs d'adultes, chœur d'enfants, stylés avec autant de patience que de foi et qui, malgré quelques flottements inévitables, furent le rayonnement de cette inoubliable soirée.

Paul BERTRAND.

CONCERTS DIVERS

Concerts Serge Koussevitzky (10 mai). — L'intérêt de cette séance venait pour beaucoup d'un programme en partie consacré à la musique ancienne et dû à une heureuse collaboration de M^{me} Wanda Landowska et de M. Serge Koussevitzky. Toujours généreuse lorsqu'il s'agit de divulguer les richesses d'une époque qu'elle reste presque seule à connaître en détail, à ce double titre de sûre érudite et d'émouvante interprète, M^{me} Landowska se prodigua dans une ouverture avec *continuo* de clavecin et dans deux concertos à la file.

Or, l'on sait quel épouvantail est devenu le concerto pour

le public contemporain; un tel sentiment se justifie d'ailleurs si l'on considère que presque toujours les œuvres classiques de ce genre se trouvent être trahies soit par le musicien concertant, soit par le chef d'orchestre, soit encore par les deux à la fois. Le public ne juge que d'après des exécutions erronées d'où l'essence même du concerto, l'idée animatrice de cette forme demeure absente.

Dans la plupart des cas, il suffit que le chef d'orchestre ait son pupitre en retrait et qu'un pianiste soit en vedette pour que les qualités de l'un et de l'autre s'amortissent : celui-ci mettra moins de sens dans l'interprétation de sa partie qu'à jouer une simple sonate; celui-là ne laissera à l'orchestre qu'un rôle très subalterne. On ne verra point que le concerto fut au XVIII^e siècle non une école de sèche virtuosité, mais, pour l'orchestre d'une part, une occasion sans cesse renouvelée de grouper les timbres selon des équilibres inouïs jusqu'alors, d'expérimenter toujours mieux les ressources d'un organisme allant s'enrichissant, ainsi que d'autre part, pour l'instrument concertant lui-même, un moyen entre d'autres de parfaire un style particulier, de fouiller une écriture avec autant de minutie que s'il s'agissait d'un prélude ou d'une sonate : n'arrive-t-il pas aussi que, dans le conflit des voix sur la scène, des accents soient arrachés tels qu'une mélodie réduite à elle-même n'en aurait pu produire? Cet élément de stimulation interne, cette mutabilité du noyau orchestral, il semble que ces traits de vitalité propres au concerto ancien ne nous soient pleinement perceptibles qu'entre les mains de M^{me} Landowska et de M. Koussevitzky. Dans la vieille *Ouverture française* — telle que J.-S. Bach s'en empare encore —, dans le concerto — qu'il soit italien ou de Mozart —, ces deux grands interprètes, sensibles à un tel besoin de variété instrumentale, à un tel instinct polyphonique de l'époque, s'ingénient à multiplier devant nous l'expression de semblables caractères.

Dans l'*Ouverture en si mineur* de J.-S. Bach, M. Koussevitzky, d'une mimique désormais sobre, avec quelque chose de profondément modeste dans toute son attitude, ne songe qu'à surveiller le va-et-vient des instruments auprès de M^{me} Landowska et du brillant flûtiste M. Moïse; tantôt d'un coup bref de sa baguette il chasse ceux-là qui s'étaient accrochés au réseau du clavecin et met à nu la flûte grelottante, tantôt il les y ramène obéissants en un *tutti serré*. Dans le *Concerto en mi bémol* de Mozart (n^o 482 du catal. de Köchel), il évitera de muer ce musicien en quelque sosie anachronique de Beethoven; il saura mettre entre le piano et les instruments un rapport jamais abstrait; sous sa baguette l'orchestre ne sera plus qu'une eau continue qui se pare de toutes les colorations du ciel; un moment de l'andante, comme sorties du Styx, de mélancoliques traînées d'ombre s'y refléteront; à d'autres instants (*allegro, finale*) éclatera le perçant babil d'hommes-oiseaux, déjà l'incorrigible bavardage de Papageno...

De même qu'avec le *Concerto dans le goût italien* de Bach, M^{me} Landowska avait fait grésiller sous la vaste coupole de l'Opéra la menue mécanique du plus curieux « modèle-réduit » qu'on ait jamais construit pour rendre intelligible le fonctionnement du *Concerto grosso*; de même, au cours du *Concerto* de Mozart, elle nous montra hardiment ce que, dans la partie de *forte-piano*, il reste cependant du *Concertino* ancien, quel résidu de la polyphonie de Bach il y subsiste : ce n'est pas encore l'empire absolu du ténor italo-romantique sur l'accompagnement de la main gauche; le contrepoint du *Clavecin bien tempéré* y chante encore de ses voix quasi égales, et la basse chiffrée elle-même, que l'on s'imaginait disparue, ne survit-elle point en ces rondes isolées (*andantino* du *Finale*) que M^{me} Landowska se garde bien de jouer telles quelles, mais enjolive d'ornements, « diminuant à sa guise certaines grandes notes pour embellir la ligne d'arabesques et de variantes »? — Une infinie tendresse montait de partout et venait embuer ce que chaque objet aurait eu de trop nettement cerné. Lorsque M^{me} Landowska leva ses mains, la dernière note de l'andante jouée,