

Que l'auteur le veuille ou non, la réunion de ce petit groupe instrumental évoque, au moins dans l'expression de la gaité, les tréteaux du 14 Juillet. Mais c'est précisément ici que s'affirment les dons exceptionnels de Poulenc : sa musique frise parfois la trivialité sans tomber jamais dans le vulgaire. Rare privilège. Peu de musiciens l'ont possédé depuis Chabrier, et la seule idée de ce rapprochement fait grand honneur à M. Poulenc.

Il s'en faut que la Sonate pour clarinette et basson soit aussi constamment heureuse, en dépit d'une charmante *Romance* que le jeu des instruments ne met pas parfaitement en valeur à mon gré. Mais on doit avouer que les confidences d'une clarinette et d'un basson se perdent un peu dans la salle immense du Théâtre des Champs-Élysées. Ce n'est pas la faute de Poulenc : la meilleure acoustique du monde ne fera pas que la musique de *chambre* puisse être confondue sans dommage avec la musique de *salle*.

ROLAND-MANUEL.

//// INTERMEZZO SINFONICO, par A. TANSMAN.

Les programmes de M. Golschmann font toujours une belle place aux jeunes. Au troisième concert nous avons entendu, entre autres, un *Intermezzo Sinfonico* extrêmement intéressant, œuvre nouvelle de M. A. Tansman. J'insiste sur ce qualificatif « intéressant », car, si cette composition ne m'a point satisfait en elle-même, l'effort qui s'y manifeste vers de nouvelles formes, la recherche qu'on y constate de nouvelles formules de construction musicale, éveillent notre sympathie et notre approbation. L'auteur, me semble-t-il, n'a pas réussi ; mais il faut espérer que cet échec, s'il le reconnaît, ne le rebutera pas. Sur un enchaînement de pédales qui leur servent de fond, le compositeur fait fleurir canoniquement quelques mélodies assez nettement caractérisées. Les sonorités orchestrales sont délicieuses, raffinées et souvent originales ; ce qui manque à cette musique stagnante, telle un lac, et dont le mouvement est tout de surface, c'est la tension interne, le courant qui se dirige vers une direction déterminée, la marche en avant. La fin ici ne marque pas le but, la conclusion, l'épanouissement de l'effort inclus dans le début ; elle le termine sans l'achever. M. Tansman nous a pourtant prouvé qu'il sait édifier, quand il le veut, de solides constructions selon les formules consacrées ; il me plaît de voir qu'il ne craint pas les dangers et les déboires qui guettent les chercheurs.

B. DE SCHLÆZER.

//// QUATUOR DE CHARLES KÆCHLIN (Concerts de la *Revue Musicale*).

Est-il bien nécessaire, parce que l'on cherche sa voie dans l'aride chemin de la critique musicale, de refuser à une œuvre le droit d'être tout simplement fraîche, claire et charmante ? C'est la question que l'on pourrait se poser à l'audition du *Quatuor* de M. Charles Kæchlin. Musicien de tradition, M. Kæchlin se rattache à la lignée de gens de talent qui, sans appartenir à aucune école, volontairement réclament le droit de prolonger jusqu'à nous les fastes passés. Homme de savoir, aimablement il cache sa science sous les dehors les plus naturels et sait dans une forme simple mouler une pensée claire.

Son œuvre est de bonne langue, sincère, souple et robuste, solidement étayée sur une charpente aux lignes sobres et précises. Que l'on se prenne au charme gracieux et naïf du premier mouvement, à la vivacité accorte et spontanée du charmant *Scherzo* au rythme dansant, à la courbe rêveuse quoique un peu monotone de l'*Andante*, ou à l'entrain d'un *Finale* sans prétention qui tout simplement se clôt sur l'accord parfait, on ne laissera pas que de goûter une œuvre toujours mesurée, une gaîté saine, une pensée pure, ne dépassant jamais les limites d'un plan concis et adroitement équilibré.

Si, dans son évolution dernière, M. Kœchlin affirme une recherche d'écriture plus osée, dont les jeunes aiment à se réclamer, son *Quatuor* restera néanmoins, comme ses *Sonatinas*, au rang des œuvres les plus purement représentatives de la musique française.

C'est de la vraie et bonne musique ! Pourquoi lui ferait-on grief d'avoir été écrite aussi pour plaire ?

G. PERREAU.

//// HYMNE FUNÈBRE D'ALB. BERTELIN.

A la fin du XVIII^e siècle, les littérateurs adoptèrent cet usage qui fleurit particulièrement aux temps romantiques de placer en exergue de leurs ouvrages des vers, des maximes empruntés aux auteurs anciens. Cette mode a gagné aujourd'hui les musiciens.

M. Bertelin a choisi pour épigraphe de son *Hymne funèbre* exécuté aux Concerts Golschmann un fragment emprunté aux Hymnes Orphiques. Il était à craindre que ce choix marquât son influence sur l'œuvre et que nous trouvions là un de ces pastiches communs de la musique hellénique. Il n'en est rien, les strophes mythologiques sont très librement interprétées et c'est bien ici la meilleure qualité de cette partition. A vrai dire toute notation élégiaque aurait convenu à cet ouvrage d'une aimable gravité, et d'une tenue simple, trop simple puisqu'un abus de l'unisson risque d'apporter quelque fadeur au texte musical. On pourrait reprocher aussi à l'auteur certaines maladresses d'orchestration, en particulier dans l'emploi des cors et des trombones. La couleur dramatique de ces instruments est en général d'un heureux effet dans la note funèbre, mais il faut alors que l'intensité de la pensée égale la puissance des moyens employés, si l'on ne veut pas arriver à une grandiloquence pesante, ce qui est trop souvent le défaut de l'*Hymne funèbre* de M. Bertelin.

G. PERREAU.

//// LE BATEAU IVRE, DE MARC DELMAS (Concerts Lamoureux).

Préluant aux théories de l'École symboliste dans son célèbre Sonnet des Voyelles, Arthur Rimbaud avait énoncé en fantaisiste l'étroite relation des sons et des couleurs et le *Bateau ivre*, qui restera son chef-d'œuvre et son œuvre prototype, est presque uniquement basé sur cette théorie de la musique lumineuse, de l'effet pictural d'une syllabe ou d'une note.

M. Marc Delmas en réclamant son inspiration à Arthur Rimbaud possédait-il une nature capable de transposer à l'orchestre le poème échevelé aux images fugitives, kaléïdoscopiques