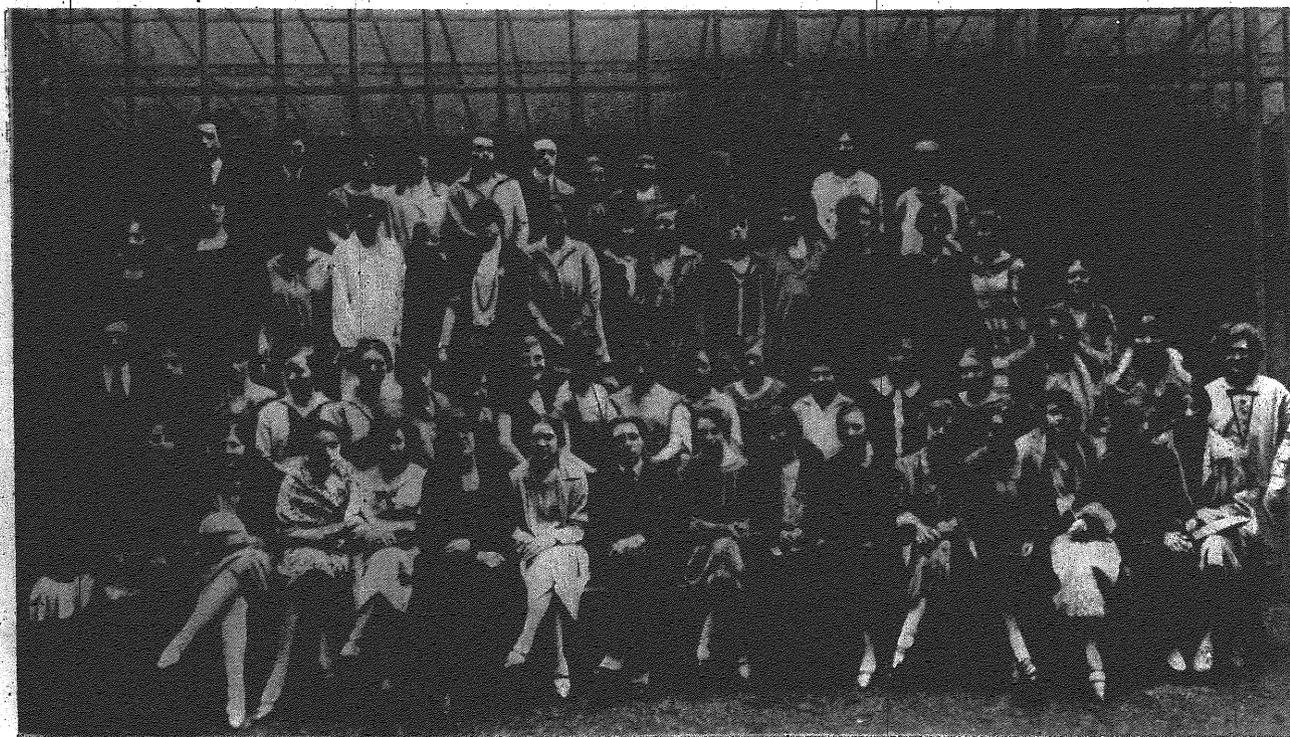


n'atteint son plein épanouissement que lorsque, sans renoncer aux principes de combinaisons sonores qu'il a engendrées, il est

mes de transitoire, de momentané, ou au contraire quels en sont les éléments essentiels sur lesquels on peut continuer de s'ap-

thèmes. C'est de cela que la musique est entièrement faite. Comment ces principes se mélangent-ils dans les formes, comment



ALFRED CORTOT

et 59 pianistes sur les 65 qui ont joué à ses Cours d'Interprétation.

devenu le véhicule de la pensée ou de l'émotion.

Il faut donc trouver sous les formes, la pensée. Il faut voir ce qu'il y a en ces for-

puyer. Il y a trois éléments constitutifs en musique : la répétition d'un thème, la variation de ce thème et le développement ou l'amplification de ce thème ou de plusieurs

se modifient-ils au cours des siècles. C'est ce que l'étude des œuvres qui vont suivre va nous démontrer.

(A suivre.)

LES COURS DE MUSIQUE MODERNE DE NADIA BOULANGER

Des quatre derniers cours de Nadia Boulanger, nous avons déjà dégagé les directives qui leur confèrent leur unité. Nous tenterons maintenant, de noter une partie des précisions techniques, biographiques ou esthétiques fournies sur les différents compositeurs étudiés. Il est évident que l'essentiel, l'analyse, illustrée sur le vif d'exemples joués ou chantés, échappe à tout compte-rendu : la richesse de ces exemples donnerait matière à un ample volume. On devra donc se référer aux textes musicaux et, le cas échéant, aux articles cités par Nadia Boulanger.

STRAVINSKY. — Igor Stravinsky est né à Saint-Petersbourg en 1882. On le destinait à la profession d'avocat, et c'est seulement vers la vingtième année qu'il se consacra entièrement à la musique, pour laquelle il avait montré, dès l'enfance, d'étonnantes dispositions. Il étudia avec Rimsky-Korsakov, et commença dès lors

à écrire, de façon très scolastique au début, puis, à pas de géant, s'émancipant et se créant bientôt une personnalité dont l'évolution nous est une perpétuelle surprise.

Boris de Schloezer a dressé un inventaire commode des œuvres de Stravinsky, antérieurement à la Sonate. « *L'Oiseau de feu*, écrit-il (*Revue Musicale*, décembre 1923), marquera notre première borne ; avec les œuvres qui le précèdent, ce ballet formera un premier groupe distinct, qui comprendra la *Symphonie* en mi bémol (1905-1907), la *Suite* pour chant et orchestre, le *Faune et la Bergère* (1907), un *Scherzo fantastique* pour orchestre (1908), le poème symphonique *Feu d'artifice* (1908), quatre *Etudes* pour piano (1908) et des mélodies pour chant et piano (1908-1910-1911).

» *Pétrouchka* (1910-1911) nous fournira un second point de repère et nous établirons donc un deuxième groupe avec le *Sacre du Print-*

emps (1911-1913), le *Rossignol* (1909-1914) et le *Chant du Rossignol* (1917), deux séries de *Pièces faciles* à quatre mains (1915-1917), des mélodies : la *Lyrique japonaise* (1912) et *Souvenirs de ma jeunesse* (1913).

» Les *Pribaoutki* (chansons plaisantes, 1914), pour voix et huit instruments, les *Berceuses du Chat* (1915-1916), le *Renard* (1916-1917), les *Noces villageoises* (1917), les *Quatre chants russes* (1917), et les *Trois histoires pour enfants* (1917) forment le troisième groupe.

» Je fais enfin rentrer dans le quatrième, jusqu'à nouvel ordre : l'*Histoire du Soldat* (1918), *Pulcinella* (1919), la *Symphonie pour instruments à vent* (à la mémoire de Debussy), *Mayra* (1922), l'*Octuor* (1923), les *Quatre pièces* et le *Concertino* (1921) pour quatuor à cordes, le *Rag-time* et le *Piano Rag-Music* (1919), les *Quatre pièces* pour clarinette.

Je vois très bien, ajoute B. de Schloezer, défauts de cette classification qui peut sembler fort arbitraire puisque, tout en essayant de grouper ensemble des œuvres qui me paraissent présenter des caractères communs, je tiens aussi à observer l'ordre chronologique, ce qui oblige à intercaler la *Lyrique japonaise* entre *Pétrouchka* et le *Sacre* avec lesquels ces mélodies n'ont aucune affinité. Mais il ne s'agit, à l'instant, que d'introduire dans les faits

rentes les unes des autres. Le sens de cette évolution a été une sorte de prospection des divers points de vue d'où l'on peut envisager la musique, sans considération de littérature ou d'expression humaine. Il semble que l'attitude de Stravinsky vis-à-vis de la musique soit celle des architectes du moyen-âge vis-à-vis de l'architecture, exploitant les possibilités de la pierre et leur donnant leur meilleure utilisation, puis employant le bois et trouvant une

(Exécution au Pleyclà de la *Berceuse de l'Oiseau de feu*, que Nadia Boulanger analyse, et dont elle note brièvement le sentiment nostalgique, spécifiquement russe.)

A propos de *Pétrouchka*, qui prend son inspiration dans le vacarme de la foire russe, où domine l'accordéon, on examine les caractères de la mélodie de Stravinsky, mélodie inscrite d'ordinaire dans une tessiture assez restreinte, et procédant souvent par ce mouvement de quarte habituel à la musique russe. Des attaches évidentes avec la mélodie populaire, en ce que la cadence est généralement plagale. Le sens tonal est très marqué, quelque complication qu'introduise la superposition de mélodies ou de dessins secondaires. Le premier morceau de *Pétrouchka* est nettement en *ré mineur*, le finale du *Sacre du Printemps* de même; partout on trouverait ainsi une tonalité nettement affirmée.

Les harmonies sont en général plutôt des résonnances ou des superpositions de plans que des créations harmoniques nouvelles; des exceptions cependant dans le *Chant du Rossignol*.

L'étude des grandes œuvres, à partir de *Pétrouchka*, ne peut guère, ainsi que nous l'avons dit au début, se séparer de l'audition des exemples. Quelques mots, cependant, sur la Sonate pour piano, évidemment écrite en réaction contre la sonate romantique ou post-romantique, essai de retour à la forme organique de la sonate. Elle comporte trois parties, deux allegros, de mouvement identique et de construction différente, encadrant un adagietto. Le premier morceau débute par une introduction avec un trait à distance de double octave, auquel succède le thème *sempre legato* à la main droite, en opposition avec le *staccato* obstiné de la main gauche. Pour la dynamique atteinte de *p* et de *f*, sans recherche d'expression, par larges plans, un peu à la manière des clavecinistes; un rappel de l'introduction au milieu du mouvement, puis courte reprise et cadence finale.

La seconde partie est une mélodie accompagnée que M. A. Lourié appelle fort justement une « variation cachée »; en effet, le thème y est constamment orné, mais pas de façon formelle. Il débute en *la bémol majeur*; repris deux fois jusqu'au milieu, il développe un autre thème avec un nouveau rythme; puis le thème initial est repris avec une écriture contrapuntique à quatre voix tout à fait remarquable.

Le finale est une sorte de mouvement perpétuel, « vrai chef-d'œuvre de contrepoint construit sur le mouvement indépendant des deux mains » (Lourié). Le thème porte en lui-même les développements qu'il engendrera, s'allonge et s'élargit tout au long du morceau avec des rythmes très différents, un style d'écriture à deux parties qui est, en somme, une modernisation et un développement de celui de J.-S. Bach dans ses *Suites*.

PROKOFIEF. — Serge Prokofief est né en 1891 à Ekaterinoslav, entre Kharkov et Odessa. Au cours de ses études, il était assez peu appliqué pour donner à ses professeurs de composition, Withol et Liadow, l'impression qu'il ne réussirait jamais que comme pianiste; à son professeur de piano, Essipova, la conviction qu'il serait peut-être compositeur, mais non pianiste. Il leur infligea un démenti assez piquant en remportant en 1919 le prix Rubinstein, avec son propre Concerto pour piano, exécuté par lui-même (Cf. B. de Schloezer in *Rev. Musicale*, 1^{er} juillet 1921). « Je dirais, écrit



Igor STRAVINSKY

par Jacques BLANCHE

au Salon des Tuileries

un peu d'ordre, même arbitraire, et de dégager le terrain. » (N. B. — Nadia Boulanger rentra, dans la suite de cette conférence, aux études consacrées, dans la même revue, à l'œuvre d'Igor Stravinsky, par Ansermet, 1^{er} juillet 1921, et à la sonate de piano, par Arthur Lourié, août 1925.)

Dès *l'Oiseau de feu*, la personnalité de Stravinsky se manifeste, mêlée à des influences fort apparentes de Scriabine, Moussorgsky et, dans la mise en œuvre, Rimsky-Korsakov. Là-dessus viennent, pour ne compter que les principales, quatre grandes œuvres, profondément diffé-

renouvelée technique en accord avec les exigences des matériaux nouveaux. Stravinsky est un classique. Il pose des problèmes harmoniques, rythmiques, si neufs qu'on ne se rend pas compte, dès d'abord, que tout va vers une unité dont la musique sera seule bénéficiaire. Il invente un thème: ce thème, par la force des choses, prend immédiatement le caractère de l'instrument pour lequel il l'a écrit, qu'il s'agisse d'une pièce pour clarinette seule ou du formidable orchestre du *Sacre du Printemps*. La pensée s'ajuste d'elle-même aux moyens d'expression envisagés.

B. de Schloezer, qu'il est le musicien russe le plus exclusivement musicien, le compositeur russe le moins entaché de psychologisme. Et c'est là, je crois, le motif de l'attrait qu'exercent sur lui les formes de la symphonie, de la sonate classique : aujourd'hui qu'elles se présentent à nous, ces formes, dénuées de toute signification psychologique.

« La musique russe, que ce soit celle des romantiques ou des « Cinq », contient toujours en elle certains éléments extra-musicaux : psychologiques, philosophiques, ou religieux, ou sociaux, ou, simplement, pittoresques. L'art musical russe, et ceci n'est nullement un reproche, un blâme, mais la simple constatation d'un fait caractéristique, l'art russe tend toujours à opérer une sorte de fusion, de synthèse entre les sons et les idées, par exemple, ou bien les émotions, les sentiments individuels et sociaux, ou bien les formes, les couleurs, les images, les impressions motrices. Cette tendance, si puissante en Moussorgsky d'une part, et aussi en Rimsky-Korsakov, d'autre part en Scriabine, se manifeste plus faible en Glinka, en Taneïeff, et tombe presque à zéro chez Prokofieff. Celui-ci n'est qu'un musicien, un maître de l'art des sons... »

(Suit l'exécution et l'analyse des fragments de Chout, le bouffon.

SZYMANOWSKI. — Carol Szymanowski, l'un des protagonistes de l'école polonaise contemporaine, est né le 21 septembre 1883 dans le gouvernement de Kief, de parents polonais. Son compatriote Tansmar s'exprime ainsi à son sujet : « Il est rare de rencontrer un artiste comme Szymanowski, chez lequel la marche de l'évolution créatrice soit si nette, définie par la ligne droite, sans sursauts ni tâtonnements. Le Szymanowski de 1905 et celui d'aujourd'hui sont des artistes tout à fait différents, mais si l'on connaît tous les anneaux de la chaîne, on voit que l'évolution s'est accomplie avec une logique implacable. Si les premières œuvres ont subi plusieurs influences, il n'est plus difficile, en présence des dernières, d'y trouver déjà en germe les traits du Szymanowski actuel. L'acuité de la sensation, le dessin tragique du mélus, le caractère capricieux et anguleux, les frottements harmoniques, le mouvement constant de la pensée, la conception horizontale de l'harmonie s'y révèlent aussitôt.

« La personnalité de Szymanowski offre un dualisme très net : grâce raffinée, et « grandiose » cosmique. Ce dualisme intérieur correspond à un dualisme esthétique : sensibilité et lucidité cérébrale.

« Il ne faut jamais oublier que l'imagination, la fantaisie, font partie de l'intelligence. Ceux

qui parlent à la légère d'une « œuvre cérébrale » oublient que ce terme est bien relatif. Si la musique « cérébrale » n'est que le résultat d'un procédé de « laboratoire » absolument volontaire, il est évident que la vitalité de cette musique est douteuse, et que les trouvailles, aussi nouvelles qu'elles soient, n'apporteront de nouveauté que dans les moyens d'expression. Mais dans le sens d'« imagination » et de contrôle critique de la sensibilité, l'élément de l'intelligence et de la réflexion est indispensable à la création, puisque la sensibilité toute nue et livrée à elle-même peut souvent mener à des carrefours bien dangereux, où il est facile de s'égarer. L'union harmonieuse de la sensibilité et de la lucidité est donc une qualité d'une valeur toute exceptionnelle. »

(Exécution par Nadia Boulanger et Hortense de Sampigny de la *Fontaine d'Aréthuse*, dont l'écriture de violon très caractéristique doit beaucoup à l'habileté et à la curiosité toujours en éveil du grand virtuose Kochanski.)

BELA BARTOK. — L'essentiel de sa biographie et de son esthétique nous est donné par la belle étude que lui a consacré en mars 21 (*Rev. Mus.*) son compatriote Zoltan Kodaly (sur lequel la revue *S. I. M.* de novembre 1911 fournissait, en même temps que sur les premières années de Bartok, d'intéressantes précisions). Bela Bartok est né en 1881 à Nagyszentmiklos, commune actuellement rattachée à la Yougoslavie. Il passa sa jeunesse dans de petites bourgades provinciales avant de s'installer en 1893 à Poszony (Presbourg-Bratislava). Il fit de brillantes études à l'Académie de Musique de Budapest (1899-1903), d'où il sortit également armé pour la carrière de pianiste virtuose et pour la haute composition. La liste de ses œuvres et l'évolution de style qu'elles attestent sont notées fidèlement par Kodaly. Il est intéressant de savoir que, pendant une longue période de sa vie, tout en composant et en se produisant comme pianiste, Bartok n'a cessé de rechercher, à travers toute la Hongrie, les chants populaires transmis par les âges précédents; en les réunissant il a offert à son pays un trésor inestimable, et en même temps vivifié sa propre inspiration mélodique.

« Ce que Saint-Saëns a cherché en Extrême-Orient et dans les modes ecclésiastiques, ce que Debussy a trouvé dans les chansons russes, Bartok le découvrit dans la vieille chanson hongroise. Fille du système pentatonique, elle offrait la plus féconde antithèse à la mélodie harmoniquement prédéterminée, au chromatisme fané. Au lieu de formules typiques vieilles, elle donnait l'exemple des nouveaux contours plus frais, plus vigoureux, des ryth-

mes d'un parler plus libre, plus expressif. » Et, pour l'harmonie : « Bartok, qui a vécu tout le développement moderne de l'harmonie depuis Tristan, tient de Bach son fond harmonique. »

« ... Il était inévitable que le changement du style mélodique ne restât pas sans influence sur l'harmonie. Certaines affinités nouvelles de sons, établies dans le « successif », se font valoir aussi dans le « simultané ». Nous acceptons comme définitives certaines harmonies qui paraissent naguère incompréhensibles sans résolution.

« Mais la plupart de ces dissonances excrées sont d'origine mélodique. Les heurts, les apretés sont causés par les combinaisons de deux ou plusieurs mélodies. On a dit du style de Bach : « Chez lui, il n'y a pas seulement des notes, mais des mélodies entières de « passage » : et non seulement la suspension d'une note, ou d'un accord isolé, — mais celle de toute une progression mélodique de « notes. »

« Voilà le secret des dissonances de Bartok.

« Depuis Bach, nous avons perdu l'habitude de suivre deux parties également importantes; la subordination a remplacé la coordination. Notre attention est fixée sur le vertical, nous cherchons l'accord parfait le plus proche du groupe de sons que nous entendons à la fois. Ce n'est pas ainsi qu'il faut écouter une musique essentiellement mélodique. Si nous parvenons à embrasser d'un coup d'œil de plus grands espaces, à entendre horizontalement, aussitôt l'agacement des dissonances a disparu. Certaines dissonances, soudainement attaquées, font l'effet de batteries chargées qui, se divisant en mélodies, se précipitent vigoureusement vers leur but. Le heurt de deux mélodies souligne tel accent mélodique et en redoublant l'énergie motrice fait mieux valoir l'une ou les deux à la fois. C'est là ce qui donne au style de Bartok ce caractère serré, cette logique irrésistible, cette expression de nécessité absolue. »



La densité des exemples musicaux rend pratiquement impossible le résumé des cours consacrés aux écoles italienne et française modernes. On trouvera du moins le support bibliographique et esthétique d'une telle étude dans les beaux chapitres de l'*Encyclopédie de la Musique* qu'ont signé MM. Guido M. Gatti (II, 146-158) et Ch. Koechlin (II, 56-145 et II, 591-760).

