

LE MÉNESTREL

4363. — 81^e Année — N^o 9.

Vendredi 12 Décembre 1919.

LA

Musique contemporaine et le Chant choral

Si j'avais à caractériser l'école qui a pris naissance aux environs de 1885, et dont les tendances les plus significatives s'affirment chez Debussy, je dirais qu'elle a recherché l'analyse plutôt que la synthèse, la notation plutôt que la composition, et qu'elle a renouvelé les moyens expressifs de la musique au profit de son contenu sensible et au détriment de son architecture générale. Je ne prétends point enfermer ainsi tant d'œuvres riches et variées dans une définition rigide, mais dégager les traits saillants d'une figure complexe. Je ne veux pas dire non plus que ces moyens expressifs, à quelque degré de raffinement qu'on les ait poussés, n'aient concouru qu'à l'effet extérieur. Il est à noter au contraire que, dans le cas particulier de Debussy, ils traduisent avec une souplesse incomparable les nuances les plus fugitives de la conscience, et, pour parler comme Bergson, la trame même de la durée intérieure, durée changeante, relative aux états qui la tissent. Mais cette constatation ne fait qu'appuyer la proposition que j'énonçais plus haut, à savoir que la musique contemporaine vise bien moins à la représentation de l'ensemble qu'à l'évocation du discontinu.

Cette tendance est si manifeste que ceux-là mêmes qui en avaient d'abord donné l'exemple ont ensuite réagi contre elle, Debussy le premier dans *le Martyre de Saint Sébastien*. Telles œuvres, comme la *Sonate* de Dukas, son drame *Ariane et Barbe-Bleue*, ou le *Trio* de Ravel, marquent déjà un retour très net vers un art plus construit, de lignes plus accusées et d'ordonnance plus large. Mais ce retour ne sera décisif que lorsque les compositeurs auront rendu à la musique chorale la place qu'elle a perdue et à laquelle elle a droit. Car l'une des caractéristiques, et non la moindre, de l'esthétique musicale moderne, c'est précisément le dédain de cet élément *choral*, qui a pourtant dans l'histoire de la musique une considérable importance.

Depuis *les Béatitudes* de Franck, les chœurs ne jouent plus qu'un rôle instrumental (*Sirènes* de Debussy) ou épisodique (œuvres de théâtre). Les trois *Chansons de Charles d'Orléans* pour chœurs *a capella* de Debussy ne rentrent pas dans la catégorie qui nous occupe. La *Symphonie en mi* de Guy Ropartz, la *Croisade des Enfants* de G. Pierné, etc., constituent des cas isolés, presque exceptionnels, qui n'infirmement point ma thèse. On peut donc dire, sans exagération, que le chant choral est à peu près banni de la musique contemporaine. Ce fait comporte des suites très graves, non seulement en ce qui concerne la musique elle-même, mais

aussi en ce qui touche le public. Je voudrais les signaler brièvement.

Loin de moi la pensée de ne juger un compositeur qu'à la mesure de ses œuvres chorales et de lui refuser le bénéfice de toutes les autres. Il ne saurait être question de lui interdire la sonate, la symphonie ou le quatuor ; mais je déplore qu'il ait de parti pris négligé l'une des formes musicales les plus complètes qui soient, celle dont Hændel et Bach nous ont donné de grandioses modèles, et qui, rajeunie, vivifiée, adaptée aux nécessités de notre époque, enrichie de toutes les acquisitions modernes, deviendrait un genre capable de restaurer la musique, d'en empêcher la désagrégation, d'orienter vers un *style* des efforts jusqu'ici dispersés et d'ouvrir ainsi aux musiciens des horizons larges et nouveaux.

L'écriture chorale oblige le compositeur au respect des lignes et des proportions ; elle lui impose un plan rigoureux et des développements précis ; plus que la symphonie pure, elle le plie aux exigences d'une architecture choisie ; et c'est, à mon avis, parce que la musique actuelle s'est volontairement privée d'une telle ressource qu'elle a perdu peu à peu cette continuité dans l'idée, ce sentiment de la progression et du mouvement d'ensemble, sans lequel tout art, quel qu'il soit, finit par s'appauvrir et s'étioler.

En second lieu, le chant choral renforce puissamment l'action de la musique et accroît sa portée. Il exerce sur l'assistance un véritable pouvoir de rassemblement et réalise entre elle et l'œuvre une communion indispensable. La musique est l'art *populaire* par excellence (qu'on ne se méprenne point sur le sens de l'épithète), populaire puisqu'elle s'adresse non pas à un lecteur ou à un observateur isolé, mais à une collectivité qu'elle se propose d'unifier dans un sentiment d'exaltation intérieure. Ainsi s'explique la parenté de deux arts, que le mouvement sépare en apparence : la musique, étrangère à l'espace, se rapproche de l'architecture, étrangère au temps, par l'analogie du rythme et de la symétrie, et par celle de leurs fins respectives. Goethe et Schopenhauer ont déjà indiqué cette parenté, d'où il serait possible d'inférer que la musique n'est point par essence analytique, mais synthétique, ce qui condamnerait une grande partie des œuvres modernes et expliquerait le peu d'empressement du public pour un art qui se propose, encore une fois, de noter des impressions individuelles, beaucoup plus que de traduire des sentiments objectifs. Cette conclusion exigerait une discussion qui excéderait le cadre de mon article. Elle paraîtra, sans doute, inattendue à ceux qui ne se donnent pas la peine de raisonner logiquement sur des faits.

Qu'il me soit permis de noter une autre déduction non moins curieuse. Les arts se différencient par leurs moyens, mais ils ont un même objet, qui est l'expression

du beau. Il n'échappera à personne que le jeu des écoles successives et les progrès de la technique ont placé l'art moderne exactement à l'opposé de l'art grec ou de l'art religieux du moyen âge, qui peuvent être considérés comme les plus hautes manifestations du génie humain. Les Grecs ne concevaient pas la musique sans la poésie, ni la poésie sans la musique; l'architecture fournissait à l'une et à l'autre un milieu approprié; l'orchestrique traduisait en mouvements le rythme du texte. Tous les actes concouraient ainsi à une représentation homogène. De nos jours, au contraire, le divorce est flagrant. La fusion de la musique et de la poésie n'a été réalisée que dans quelques œuvres très rares, *Pelléas* en particulier. Chaque art travaille à part : comme il se rend compte que ses moyens sont limités, il cherche instinctivement à sortir des limites qu'ils lui assignent. Il y a, par suite, confusion sur les moyens et sur la fin, dissémination et gaspillage des efforts. Il serait piquant de montrer, par exemple, que la poésie mallarméenne, du moins celle des sonnets, aboutit à la musique debussyste, et que la musique de Stravinsky retombe finalement dans le cri, dans la scansion verbale, dans la parole. Je n'ai aucun goût pour le paradoxe. Je soumetts simplement ces vues à ceux qui voudront bien les examiner de bonne foi et les discuter sans passion. Ces constatations ne diminuent, d'ailleurs, en rien mon admiration pour Mallarmé, Debussy ou Stravinsky; elles m'inspirent le désir de voir les arts, y compris la musique, se dégager d'une contrainte, qui leur vient d'un excès de liberté, et qui les assujettit plus impérieusement que leur ancienne discipline.

Il me semble que le retour au chant populaire serait très profitable à la musique. Par chant populaire j'entends la collectivité des voix se joignant à la collectivité des instruments pour former un ensemble complet. Je ne parle pas ici du folklore que les musiciens modernes ont fréquemment utilisé, depuis les Russes jusqu'aux Français en passant par les Espagnols. Cet emploi a rafraîchi l'idée musicale, mais n'a point élargi le champ même de la musique. Pour fixer les idées et prendre des exemples concrets, je crois que le compositeur moderne devrait désormais travailler dans la voie qu'ont magnifiquement tracée les vieux maîtres, et, plus près de nous, Wagner avec *les Maîtres Chanteurs* et Moussorgsky avec *Boris Godounoff*. Cette alliance de l'orchestre et des chœurs, cette activité convergente des instruments et des voix, cette participation constante de la foule à l'action rendrait à la musique l'ampleur et la signification qui lui manque; permettrait, en réalisant d'une façon de plus en plus étroite l'union de la musique et de la poésie, de créer au théâtre une forme de drame véritablement moderne, et, ailleurs, un genre plus libre, plus large encore, qui, rejetant la servitude de la scène, pourrait représenter le type actuel de l'ancien oratorio, une sorte de fête stylisée, ordonnée, vivante. Cette musique aurait beaucoup plus d'action que le concert, morne recueil de morceaux desséchés; elle aurait, en outre, le grand avantage d'être adaptée aux tendances de l'époque et d'opérer entre l'art et le peuple un rapprochement nécessaire. Je me suis expliqué ailleurs sur ce point. Il ne s'agit pas, pour l'artiste, de déroger ou de condescendre, mais de rassembler en gerbes des aspirations communes.

Ici encore, la musique et la poésie se rejoignent, compte tenu toutefois d'un certain décalage. Le symbolisme poétique a précédé le symbolisme musical, et

beaucoup de musiciens en restent encore à cette conception artistique, lorsque la poésie l'a depuis longtemps abandonnée pour suivre une autre direction. Certaines œuvres de la jeune école paraissent néanmoins me donner raison et nous fournissent des témoignages précieux sur le renouvellement possible de la musique dans le sens que je viens d'indiquer. Le *Psautre XLVI* de Florent Schmitt, les *Lamentations de Jérémie* de Maurice Le Boucher, le *Chant triomphal* d'Albert Doyen, bien que très différents d'inspiration et de facture, affirment cependant une tendance générale sur laquelle je fonde beaucoup d'espoir. Le développement de ce genre musical aiderait à la diffusion tant souhaitée de la musique et provoquerait, je crois, une brillante renaissance. Qu'on ne m'objecte pas les difficultés de l'exécution. Il est certes pénible de constater que la France est, sur ce point, bien en retard, et que le nombre, ridiculement restreint, de nos sociétés chorales n'est point fait pour rendre aisée la tâche des compositeurs. Mais la fonction crée l'organe et je ne sache pas qu'il y ait eu beaucoup de pianistes avant l'invention du piano. Du jour où les œuvres chorales se multiplieraient les choristes se multiplieraient d'autant. L'expérience a été tentée. La chorale des *Fêtes du Peuple*, recrutée par Doyen parmi des gens qui n'avaient pour la plupart aucune culture préalable, a donné des résultats susceptibles de faire réfléchir les sceptiques.

Je crois fermement à l'extension prochaine du genre que je me suis efforcé de caractériser en ces quelques lignes, à une collaboration de plus en plus intime de la poésie, de la musique et des autres arts en vue d'œuvres amples et majestueuses, qui répondraient aux besoins de l'humanité actuelle. Georges CHENNEVIÈRE.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra-Comique. — *Le Mariage aux Lanternes*, opéra-comique en un acte, paroles de Michel CARRÉ et Léon BATTU, musique de Jacques OFFENBACH, représenté pour la première fois sur cette scène le 4 décembre 1919.

Ce n'est là évidemment qu'une bluette, mais comme la direction de l'Opéra-Comique a bien fait de la prendre à son compte! Le génie à la fois bouffé et charmant d'Offenbach peut toujours prétendre aux honneurs de nos grandes scènes lyriques, car il n'a à redouter aucune proximité, pas même celle de la *Butterfly* de M. Giacomo Puccini.

Un brave homme d'oncle, qui n'apparaît point, mais qui, de loin, fait le bonheur de deux jeunes gens en s'y prenant d'une façon fort spirituelle, deux niais d'amoureux, deux commères joyeuses mais irritables, une foule avec beaucoup de lanternes qui vont et viennent dans la nuit... Le sujet est simple et de bon goût. Offenbach, atténuant sa verve habituelle et accordant son inspiration aux pâleurs douces du crépuscule où bienveillamment sonne l'angélus, a enveloppé cette menue histoire d'une atmosphère musicale vibrante de gaieté assurément, mais pleine aussi de rêve et d'ardente poésie. Rien n'est plus riant que le quatuor où est célébrée la gloire des vins, mais rien n'est plus tendre que celui qui monte dans la paix du soir au du trésor divin, donc invisible, de l'amour.