

LE MENEESTREL

4617. — 86^e Année. — N^o 43.



Vendredi 24 Octobre 1924.

CORDES ET VENTS

LES recherches harmoniques de ces derniers temps ont conduit les jeunes musiciens à se servir, pour exprimer leurs pensées hardies, des instruments les plus hétéroclites. Les essais, hélas ! souvent malheureux, furent d'abord tentés à l'orchestre. Mais il ne semble pas que la *musique de chambre*, pierre de touche des véritables musiciens, ait vu éclore de nombreuses et surtout durables œuvres. Le quatuor à cordes, notamment, dont l'élaboration exigeait des grands maîtres le plus ingrat des labeurs, ne fut, pour tant de jeunes artistes pressés, que le prétexte d'improvisations que nul ne saurait prendre au sérieux.

Au fait, après Beethoven, Franck, Fauré et Debussy, la perfection du quatuor à cordes étant atteinte, il paraît impossible de trouver une formule nouvelle qui ne viole point les lois imposées par la nature même des instruments et la nécessité de leur équilibre. En particulier, la polytonalité ou l'atonalité — après lesquelles il n'y a plus rien — ne sauraient s'accommoder de l'égalité des timbres issus des cordes, et surtout de leur fusion pourtant inéluctable. Il faut donc chercher ailleurs la diversité et la liberté désirables. L'*Octuor* de Stravinsky nous les montre dans le groupement d'instruments à vent.

Je crois fermement pour ma part à la formation prochaine d'une littérature musicale pour instruments à vent. J'y crois, et je la désire d'autant plus ardemment que, faisant moi-même partie, en qualité de corniste, d'un quintette à vent, j'ai pu constater quelles immenses ressources offrait un tel assemblage aux compositeurs modernes, en même temps que je déplorais la pauvreté du répertoire qui nous est offert. Mais il nous suffisait de jouer tel quintette de Mozart ou de Rimsky, de Magnard ou d'Erwin Lendrai, ou encore le délicieux *Divertissement* de Roussel, pour nous imaginer que le fonds de la beauté musicale était inépuisable. Il nous suffisait d'apprendre que le *quintuor* de Schönberg allait paraître, pour nous figurer qu'enfin les compositeurs modernes comprennent l'importance que doit prendre désormais la *musique de chambre pour instruments à vent*.

Songons un instant à la vie trépidante qui est nôtre à Paris comme dans les grandes villes de province ou de l'étranger, au développement de la machine, à la rumeur formidable qui plane sur les cités et qui est faite de tant de crissements, de sifflements, de vrombissements, de roulements et de grondements de moteurs, d'appels de trompes ou de clacson. Nos maisons en tremblent. Les murs de nos salons de musique en sont pénétrés. Une sonorité brillante, multicolore, aiguë et prolongée imprègne continuellement l'atmo-

sphère où nous vivons. Et pour nous soustraire à cette emprise de l'industrie humaine, pour nous plonger dans les ondes idéales de la musique libératrice, nous continuerions à cultiver uniquement ce quatuor à cordes qui demande tant de réclusion, de calme serein, de solitude et de silence ?

Non ! Nous devons opposer aux hululements des vapeurs les volutes sonores de la flûte ; aux allègres et frustes modulations des ondes hertziennes les verdeurs du hautbois ; aux hallucinantes sirènes les féminines clarinettes ; aux trompes héroïques des autos les sonneries de cors ; aux guoguenardises des moteurs les ironies savoureuses du basson. Nous devons dominer les mille timbres de l'industrie obsédante par des timbres plus purs et plus forts. Nous devons renverser les murailles de Jéricho.

Et quelle admirable école de composition que celle que nous dicte la quintuple voix des vents ! Ici, point de grisailles, d'envoûtements sensuels, de titillation de cordes, de remplissages fastidieux, d'arpèges écœurants, mais une musique saine, robuste, issue de la nature, fière ou rêveuse, héroïque ou tendre, joyeuse ou profonde. Une musique aux contours nets, toute en arêtes vives, à l'emporte-pièce. Une musique où le *contrepoint* vivifiant est la loi, où l'*horizontalité* triomphe du vertical, où la ligne, la mélodie ne sauraient être absentes sans obliger des instruments disparates à s'unir en accords plaqués qui seraient une souffrance pour l'oreille.

Et tout est à créer : Sans doute des œuvres magnifiques existent déjà, et qui sont les premiers modèles que le nouveau Messie devra bien connaître avant de se lancer dans l'inconnu. Il y a les *quatuors* de Hændel, de Provinciali ou du jeune Ibert ; les *quintettes* d'Haydn, Mozart, Beethoven, Reicha, Rubinstein, Rimsky, Pierné, Herzogenberg, Lefebvre, Boellmann, Klughardt, Magnard et Lendrai ; les *sextuors* de Beethoven, Onslow, Thuille, Genin, Blumer, Roussel, Breton et de Falla ; les *septuors* de Beethoven, d'Indy, Pierné et Ravel ; les *octuors* de Beethoven, Schubert, d'Indy et Stravinsky ; le « *nonet* » de Roussel et le *dixtuor* de Dubois... Mais après cela, l'avenir est aux musiciens de bonne volonté.

— Fort bien ! me répondront quelques-uns. Cependant, le public, les interprètes, les éditeurs ?

Le public est toujours là, car il est *le même*. Et il viendra aux concerts des sociétés d'instruments à vent, sans doute avec plus de curiosité qu'il n'en éprouva jamais à l'égard des mouvements d'instruments à cordes.

Les interprètes ? Ils sont légion... Qui n'a joué, dans les pensionnats, dans les harmonies corporatives, dans les musiques militaires, d'un instrument à anche ou à embouchure ? Celui-là n'est-il pas l'instrument *naturel* auquel la petite trompette enfantine voue chacun de

nous? Et quelle facilité de passer d'un bois à un autre bois, d'un saxhorn à un autre saxhorn! De pareils échanges seraient-ils possibles aux cordes?

Faisons le recensement de tous les instrumentistes professionnels et amateurs. Je gage que les vents l'emporteront de beaucoup sur les cordes.

Et sans doute, une éducation serait à faire, dès l'école. Que les chefs de fanfare ou d'harmonie favorisent dans leur groupement la formation d'un quatuor ou d'un quintette de leurs premiers sujets des bois et des cuivres, et que par ainsi ils donnent aux autres, avec l'émulation bienfaisante, le goût de la musique de chambre pour instruments à vent. Ils auront bien mérité de l'Art.

Restent les éditeurs. Jusqu'ici, ils n'ont guère encouragé la littérature *ad hoc*. Ils reculent, vraisemblablement, devant les frais d'une partition toujours coûteuse et d'une vente problématique. Mais, au fond, croient-ils plus rémunératrice celle des quatuors ou quintettes à cordes modernes! Non, n'est-ce pas? Et c'est pourquoi nous souhaitons qu'ils s'inspirent un peu des considérations qui précèdent, et qu'observant l'évolution de notre art dans un cadre si différent de celui qui vit éclore les quatuors de Beethoven ou même celui de Debussy, ils ne refusent plus l'examen des partitions que ne peuvent manquer de leur soumettre, pour instruments à vent, les musiciens qui vont venir...

Henri COLLET.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre des Champs-Élysées. — Représentation de *Siegfried* par les sociétaires du Théâtre National de La Haye (16 octobre).

Au cours de cette représentation de *Siegfried*, nous n'avons pas reconnu toutes les qualités par lesquelles la troupe de La Haye s'était distinguée les saisons précédentes dans *Tristan*.

Sans doute, bien des flottements à l'orchestre auraient disparu après une ou deux répétitions supplémentaires : de superbes élans, de partielles mises au point indiquaient déjà ce qu'aurait été l'œuvre entière si M. Van Raalte avait pu malaxer quelques heures de plus cette pâte orchestrale naturellement instable. Au premier acte, les pages qui, à deux reprises, décrivent la peur de Mime après la disparition de Wotan, puis toute la scène de la forge — avec la descente très appuyée de cette antique gamme hyperdorienne (gamme « diatonique » de *si*) — nous apparurent comme des réussites malheureusement isolées. Par contre, l'entrée du Voyageur ne s'accompagna instrumentalement d'aucun mystère : Chevillard, en évitant de ralentir par trop la déchirante progression harmonique qui précède le 4/4, nous portait sans transition dans les lointains indécis de l'orchestre et de la scène. Et puisque nous citons le nom de ce chef d'orchestre, dont l'absence reste très vivement ressentie par certains d'entre nous, rappelons à quelle remarquable continuité de *tempo* Chevillard savait atteindre : ainsi le prélude du premier acte, bien que six thèmes s'y juxtaposent, se développait d'un seul tenant. Une brièveté du coup de baguette, si elle nuisait parfois à l'interprétation de Franck, de Debussy, ou même de ce que Wagner composa de plus proche de l'art impressionniste (*Mur-*

mures de la Forêt, Enchantement du Vendredi-Saint), servait au contraire Chevillard dans les préludes grondants de l'action, dans les récits ou les conflits dramatiques : il nous évoquait ce « mouvement endiablé » avec lequel Wagner prétendait avoir dirigé personnellement. Chevillard ne fut jamais victime de cette fausse conception de la *Tiefe* germanique, qui exige de longs enveloppements, un débit toujours lent et d'ailleurs inégal, de molles brumes; il adoptait le *tempo* le plus bref possible, s'y maintenait, et, par des coups directs, touchait aussi profondément qu'il le fallait : sous sa main, les traits prenaient une concision, une fermeté de sentence latine; ce n'était que coups de bélier, flèches, feux, par quoi la place était promptement enlevée... A l'extrême opposé d'une pareille *furia francese*, l'interprétation de M. Van Raalte mène à diluer, pour ainsi dire, le temps, à étirer infiniment le corps symphonique : lentement, fibre par fibre, presque à regret détachée du silence original, ayant même de commun avec ce silence tels caractères métaphysiques, gonflée d'intentions, monte jusqu'à nous la musique de Wagner, mais qui, soumise ici à d'insuffisantes préparations, se désagrège d'autant plus fréquemment.

Ainsi que dans les deux autres drames, de toute la troupe hollandaise, M^{me} Poolmann-Meissner nous apparut comme la plus belle artiste et la plus fidèle interprète wagnérienne. Incomparable Ysolde, elle fut ici une Brünnhilde non moins admirable. Une voix d'une extraordinaire intensité lui permettait de dominer sans effort le pire fracas des cuivres. Saluant la lumière, cette voix jaillissait avec le volume et avec la noblesse d'une colonne de marbre.

Les décors de M. Komissarjewsky — s'ils marquent un progrès sur ceux, désuets, de l'Opéra, — pèchent par excès de schématisation, — surtout dans l'acte de la forêt. La mise en scène, bien réglée, supprime cependant quelques détails essentiels : notamment, elle escamote la difficulté du combat avec le dragon, ce monstre ayant été simplement supprimé; enfin, — omission aussi regrettable au point de vue wagnérien, — l'interlude entre les scènes II et III du dernier acte se joue devant l'ordinaire rideau d'argent du théâtre et non devant des nappes de feu qui, rouges au début, doivent s'éclaircir au fur et à mesure des modulations.

André SCHAEFFNER.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Croquemitaine*, comédie en deux actes, de M. Alfred MACHARD; — *Quitte pour la peur*, comédie en trois tableaux, d'Alfred DE VIGNY (*reprise*).

Un bonhomme vit tout seul dans un petit appartement, tout seul avec une vieille pendule qui sonne délicieusement. Il a manqué sa vie, un ami ayant épousé la jeune fille qu'il aimait, et il est devenu maussade, irritable, « bougon »; les gosses du quartier le surnomment Croquemitaine. Mais voilà qu'un jour, Pascal, son ancien ami, son rival, frappe à la porte, accompagné de sa petite fille, une enfant de huit ans. Sa femme l'a quitté le matin même, emportée par un amour irrésistible. Il vient se faire consoler, conseiller... et pardonner. Car, pour forcer la préférence de celle que tous deux aimaient, il a autrefois calomnié le pauvre Benoît, vers