

Enquête sur l'évolution et les tendances de la Musique de Chambre

Les enquêtes auxquelles le *Courrier Musical* s'est livré dans ses numéros spéciaux ont obtenu le succès et le retentissement qui étaient dus autant à l'importance et à l'actualité des sujets traités qu'à l'intérêt et à la valeur des opinions exprimées.

Ces consultations constituent, en effet, par la variété des points de vue individuels comme par l'autorité et la compétence des maîtres et des artistes qui les ont signées, une synthétique mise au point des aspects divers que revêtent les problèmes artistiques en leurs incessantes évolutions. Elles marquent des étapes, elles posent des jalons, elles proposent des solutions et fixent un frappant panorama des idées que soulèvent ces problèmes dont les esprits fervents s'inquiètent, des aspirations qu'ils suggèrent vers la réalisation des idéals sans cesse fuyants de l'art. Réflexions mûries ou confidences esquissées qui, par des voies diverses, à travers des rythmes opposés, par des élans d'une sincérité parfois contradictoire, convergent vers un horizon où s'entrevoit la vérité insaisissable.

Rappelons nos précédentes enquêtes sur la Musique de demain, le Piano, le Chant, le Violon et le Théâtre, etc...

Ainsi la Musique de Chambre, cette branche si pure de la musique, nous semble-t-elle digne d'une telle consultation auprès de ceux qui se sont voués à la protection de sa santé. C'est que la Muse donne des inquiétudes aux amateurs de ses grâces intimes et de ses vertus vivaces. Elle semble souffrir d'un malaise qui, sans doute, est celui dont souffre une période transitoire à la recherche d'un équilibre entre des lois immortelles et des applications hardies d'une esthétique en marche vers les renouvellements. Puissent les opinions et les ordonnances recueillies ici contribuer à l'épanouissement de la Muse et à lui rendre cette sérénité, cette simplicité qui fait le charme profond et discret de sa conversation et l'émotion de ses effusions confidentielles — la Muse dont le langage est celui de l'âme même, dans son expression la plus intérieure, la plus profondément sensible de ses mouvements et de ses méditations.

Ch. TENROC.

PAUL DUKAS

Voire question est d'ordre trop général pour que je tente de la résoudre par une réponse qui s'appliquerait à chaque cas particulier. La musique n'a jamais évolué d'un bloc. Il y a autant de tendances, presque, que de musiciens et leurs tendances personnelles varient souvent d'une œuvre à l'autre...

Alors que dire ? Dans le passé les époques se distinguent par les correspondances que l'on discerne entre le lyrisme poétique et le lyrisme musical d'un temps déterminé. Dans le nôtre tout se confond à tel point qu'il est presque impossible de distinguer la tendance qui marquerait une direction d'ensemble. Il y a des novateurs à tout prix et des traditionalistes

quand même en musique de chambre comme en toute espèce de musique. Mais ce n'est pas parce que celui-ci s'évertue à faire passer un chameau par le trou d'une aiguille alors que celui-là n'ambitionne que de faire circuler un veau sous l'Arc de Triomphe que cela suffise à les bien distinguer s'ils n'ont pas le talent qui seul crée des différences en affirmant une supériorité. Autrement dit je ne crois, en art, qu'à l'actualité seule du génie, et à ses propres « tendances ».

PAUL DUKAS.

GABRIEL PIERNÉ

Depuis le Quatuor de Franck, la musique de chambre de tous les pays, suivant un sentier frayé par la musique symphonique, semble aiguiller son esprit vers l'expression pittoresque. C'est la première fois depuis sa naissance que l'évolution l'engage dans cette voie. Tout en conservant les assises de la forme primitive, l'esprit actuel montre un désir d'affranchissement des lois du développement basé sur la grande variation pour sacrifier à des impressions d'ordre symphonique. D'où il résulte que, souvent, écoutant des musiques de chambre contemporaines, on a le sentiment de se trouver en présence de conceptions pensées pour orchestre réduit.

Simple constatation de la nature même des choses. Que le plus habile musicien tente d'orchestrer un Quatuor ou un Trio de Beethoven ses plus précieuses ressources d'ingéniosité mises en œuvre ne lui permettront d'obtenir qu'un résultat infiniment médiocre, sinon mauvais. Que le même homme entreprenne de transposer dans le plan symphonique le Trio de Ravel, par exemple, il se trouvera de suite sollicité par des combinaisons de timbres, de volumes; la partition d'orchestre naît de la confection du langage même. C'est que l'écriture contemporaine, fonction de l'idée, est infiniment moins harmoniquement pesante que jadis; et n'y rencontre point de ces trémoles, de ces batteries remplissant sans meubler. Contrapuntique, elle est un jeu de lignes s'incurvant ou s'enlaçant les unes dans les autres et, de leur vie individuelle même, de leur combinaison, naît l'atmosphère orchestrale.

Le curieux est de constater que l'esthétique de la musique symphonique se déplace dans un sens exactement opposé. En ce domaine, on va nettement vers la réduction des instruments; l'orchestre devient un orchestre de chambre. D'où il suit que l'évolution à laquelle nous assistons se pourrait figurer par le mouvement d'un éventail qui se referme: la musique de chambre sacrifiée à l'éclat, la couleur, intensifie le sentiment cependant que l'orchestre simplifie ses moyens, parfois pléthoriques, d'autant et affine le grain de sa pâte.

Doit-il résulter de cet allègement un amoindrissement de ses capacités polychromes: je ne le pense point. La rutilante Schéhérazade de Rimsky-Korsakoff n'est-elle pas instrumentée pour orchestre par deux?

Si l'on voulait chercher la raison profonde de cette transformation, il faudrait vraisemblablement conclure qu'elle réside dans la difficulté péculaire de réunir des phalanges nombreuses, dans le coût de la copie et dans l'expérience aussi de nos compositeurs modernes qui, très habilement, savent obtenir d'un orchestre modeste des sonorités puissantes et variées. Et ce même instinct qui pousse le compositeur à réduire son orchestre est peut-être aussi celui qui le conduit à développer, dans le cadre de la musique de chambre, des idées qu'autrefois il eût réservées à l'orchestre: le temporel conditionne le spirituel.

GABRIEL PIERNÉ.

J.-GUY-ROPARTZ

La renaissance de la musique de chambre, en France, si elle a son point de départ dans les Trios de C. Franck, puis dans les premières œuvres de Saint-Saëns, Lalo, de Castillon, a connu, depuis environ 1880 surtout, un magnifique épanouissement. Toute une pléiade de compositeurs, la plupart élèves de C. Franck ou ayant certaines affinités avec le maître, a donné à la production française, dans le domaine spécial qui nous occupe, un élan que n'a sans doute connu à un tel degré aucune école d'aucun pays, en aucun temps. Les œuvres de Franck lui-même, celles de Fauré, de Chausson, de Magnard, de Debussy, de Lekeu, de d'Indy, de Ravel, de Roussel, de Pierné, de de Bréville, et de tant d'autres en témoignent.

Ce retour à la musique de chambre eut évidemment pour causes premières le légitime souci des compositeurs de traduire des pensées hautes dans le langage sonore le plus épuré qui soit, et aussi le besoin de réagir contre la facilité, pour ne pas dire la banalité, de certaines productions théâtrales. Mais d'autres facteurs contribuèrent à ce renouveau. Ce fut l'institution de la Société Nationale de Musique, fondée par Saint-Saëns et Bussine au lendemain de la guerre de 1870, dont les séances périodiques assurèrent aux musiciens l'exécution de leurs œuvres. Ce fut, plus tard, la venue du génial violoniste Eugène Ysaÿe et du merveilleux Quatuor qu'il avait formé. On peut presque dire que, contrairement au vieil adage, l'organe créait la fonction. Les magnifiques interprétations des œuvres modernes que donnaient Ysaÿe et ses excellents interprètes étaient bien faites pour encourager les jeunes compositeurs à écrire des sonates, des trios, des quatuors, dont ils pouvaient espérer une si exceptionnelle réalisation.

Depuis ces temps lointains, les musiciens français n'ont pas cessé d'écrire de la musique de chambre. Il faut cependant noter une certaine évolution du genre. D'une part, les musiciens contemporains — j'entends les vieux comme les jeunes — semblent avoir le souci de plus de concision. Ils se laissent moins volontiers que par le passé aller à l'ampleur parfois exquise des développements. Les quatuors pour cordes seuls se font plus rares, d'autre part et même les agents habituels d'expression de la musique de chambre, arches et piano, n'ont plus les seules valeurs des compositeurs. La recherche de la couleur dans les œuvres symphoniques a son écho dans les œuvres de musique de chambre. L'adjonction de certains instruments à vent, de la harpe, acquiert de plus en plus droit de cité en des compositions dont la forme, d'ailleurs, se rapproche parfois plus de la suite que de la sonate. Ces groupements d'instruments divers fournissent au compositeur la possibilité d'heureux mélanges et lui permettent une plus grande variété dans le choix des sonorités. Il ne me semble pas inutile de relever, à ce propos et pour terminer cette note hâtive, que la création de l'excellent Quintette Instrumental de Paris (violin, alto, violoncelle, flûte et harpe) a été de nouveau l'organe créant la fonction en provoquant la composition de maintes œuvres utilisant ces cinq instruments.

J. GUY ROPARTZ.

PIERRE DE BRÉVILLE

Echappant aux influences littéraires ou autres de la mode qui pèsent si lourdement sur la musique de théâtre, de ce fait si caduque, la musique de chambre — et spécialement le quatuor — est assurément la forme la plus élevée de la musique. C'est par sa libération que se signalent les grandes époques; constations, en effet, que dans une de ses plus fécondes périodes en France, période qui n'existe plus guère qu'historiquement, et où surgit la seule exception magnifique mais spéciale de Berlioz, la musique de chambre a complètement disparu.

Jadis elle n'était pratiquée que par les maîtres, et, estimant qu'elle exigeait une particulière maturité, certains d'entre eux seulement aux dernières années de leur existence.

César Franck, dont l'exemple et l'enseignement la remirent en honneur, après ses quatre trios datant de sa vingtième année, attendit jusqu'à 50 ans pour composer son Quintette. Il en avait 66 lorsqu'il me dit: « Je crois main-



tenant pouvoir écrire un Quatuor » ; puis, quand il eut terminé l'œuvre admirable qui demeure un des plus hauts monuments de l'art musical, avec cette simplicité qui lui était coutumière, il me déclara : « J'ai été un peu timide cette fois, mais désormais j'oserai davantage. »

Quelques mois plus tard il mourait. Aujourd'hui les jeunes, pour qui la maîtrise n'attend pas le nombre des années, ignorent ces inquiétudes et ces scrupules. A 24 ans il en est qui déjà ont improvisé plusieurs Sonates, Trios ou même Quatuors. Il est vrai que ceux-ci sont de dimension restreinte, n'excédant guère douze à quinze minutes, et ne révélant pas la préoccupation d'idées solides et fécondes et de logiques développements — mais seulement la recherche d'harmonies inaccoutumées ou de sonorités inférieures.

Cependant une nouvelle génération apparaît qui semble plus soucieuse de la tradition, ne répudie pas le sentiment, et ne manifeste plus une confiance absolue dans l'autodidactisme.

Sans vouloir jouer les prophètes, il est permis d'espérer par elle le retour à la vraie musique.

P. DE BRÉVILLE.

ALBERT ROUSSEL

J'ai toujours considéré la musique de chambre comme la forme la plus pure et la plus élevée de la musique. Le quatuor à cordes, en particulier, n'est-il pas l'épreuve par excellence qui révèle, sans trinquages et sans fards, la valeur du musicien, la qualité de la musique qu'il porte en lui ? Il serait profondément regrettable que notre époque se désintéressât d'une forme qui a donné à notre art ses plus authentiques chefs-d'œuvre.

Nos jeunes musiciens continuent, d'ailleurs, à écrire des quatuors et des sonates. Mais on les joue moins souvent qu'autrefois et il semble bien que la faveur du public se porte ailleurs. L'instabilité, la nervosité des réactions du public depuis la guerre, l'invasion du jazz, de la musique mécanique contri-

buent sans doute à cette désaffection qui n'est, il faut l'espérer, que passagère. La musique de chambre reflétera sous d'autres aspects. Les phonographes, la T. S. F. la feront pénétrer dans les petites villes ou dans les villages où elle est encore complètement ignorée. Mais il sera indispensable que la perfection de ces moyens nouveaux réponde à l'excellence de l'interprétation. Tant que ces conditions ne seront pas remplies, l'audition directe d'un chef-d'œuvre de la musique de chambre, par les grands artistes qui se vouent à ce magnifique sacerdoce, restera la joie la plus pure des musiciens.

ALBERT ROUSSEL.

LÉO SACHS

Certes, la musique de chambre a évolué depuis les classiques, mais j'ose le proclamer, pas dans le sens du progrès, du moins en ce qui concerne l'audition, si nous nous en rapportons aux tendances de l'origine.

C'est, qu'en effet, elle a été créée, comme son nom l'indique, pour la plus stricte intimité et ses grands initiateurs seraient stupéfaits sans doute de voir ce genre d'œuvres produites devant un auditoire de quelques milliers de personnes.

Quand Philippe-Emmanuel Bach créa la Sonate, quand, plus tard, Haydn écrivit ses Trios et Quatuors, ils ne songeaient l'un et l'autre qu'à un auditoire des plus réduits, quelques invités des Magnats hon-

grois dont le papa Haydn était le salarié pour la musique d'après dîner, qu'on offrait alors comme un cigare ou un verre de liqueur.

Jusqu'aux dernières décades du XIX^e siècle, on n'interprétait ces chefs-d'œuvre que dans des conditions se rapprochant de celles du moment de leur éclosion et je serais étonné qu'un Joachim eût consenti à jouer les immortels Quatuors de Mozart, Beethoven et Schumann dans des salles pouvant contenir des milliers d'auditeurs. J'ajouterais même que Lucien Capel avait fini par partager cet avis et l'une de ses dernières décisions fut, d'éviter soigneusement ce qui équivaut à la négation de ce que doit être toute musique de chambre.

Ce qui est vrai pour le Quatuor à cordes, celle « cellule » de la musique pure, l'est également, — quoique à un moindre degré — pour le duo, c'est-à-dire la Sonate piano et instruments à cordes (principalement violon et violoncelle).

Il faut pour la compréhension, pour l'assimilation de ces musiques, une atmosphère spéciale, une ambiance susceptible d'engendrer la communion parfaite entre les exécutants et l'auditeur.

Qui niera que cette communion nait davantage de l'intimité ? — Et n'a-t-on pas depuis longtemps pris l'habitude — en Allemagne notamment — de réduire au minimum l'éclairage des locaux pendant l'exécution des ensembles de musique pure ? Quelle meilleure preuve des conditions d'intimité utiles à l'audition de ce genre d'œuvres ?

Quant à l'état de la musique de chambre, il y a eu évolution, en ce sens que la forme des ouvrages récents s'est libérée du moule classique, ce qui en soi n'est nullement condamnable, ni même regrettable. La Sonate de Franck, pour piano et violon, — pour ne citer que cet illustre exemple, — s'affranchit délibérément de la coupe jusqu'alors acceptée par les successeurs de Beethoven, ses trois premiers mouvements étant d'allure à peu près équivalents, et seul le Final respecta la forme et l'allure traditionnelles. Et ainsi, des Quatuors de Debussy et de Ravel, et du magnifique Quintette de Florent Schmitt ; ce sont plutôt des successions d'idées ou de tableaux que des mouvements à forme traditionnelle, comme c'était encore le cas pour la Sonate piano et violon de Fauré, et pour son Quatuor piano et cordes...

Il est au point de vue général, indéniable qu'il existe depuis la seconde moitié du dernier siècle une magnifique floraison de musique instrumentale. Je viens de citer seulement quelques « sommets » consacrés, mais comment oublier les œuvres de musique de chambre de Saint-Saëns, de Chausson, de MM. d'Indy, Paul Dukas, et tant d'autres en France ; de Brahms, Bruch, Reger, etc., en Allemagne ?

De plus en plus ces œuvres se rapprochent de la musique symphonique et justifient en quelque sorte leur production dans de plus vastes salles, ce qui — ainsi que j'ai osé le dire au début de ces lignes — constitue une sorte d'hérésie à l'égard de leurs aînés classiques.

C'est à dessein que j'ai gardé pour la fin ce qui concerne une forme délaissée de la musique pure : la Sonate pour piano seul. C'est que depuis Beethoven, nul n'a semblé oser aborder ce genre d'ouvrage, qu'il a élevé au plus sublime du règne des sons. « Ce bonhomme (sic) a tué la Sonate » me disait jadis Saint-

Saëns dans son langage pittoresque, quoique un peu irrévérencieux. Et quoi de plus vrai ? Là également, l'intimité des auditions est préférable, mais non de façon aussi absolue que pour la musique instrumentale. C'est que nos facteurs de pianos sont petit à petit parvenus à donner à cet instrument une sonorité et une ampleur insoupçonnées au moment où un Beethoven conçoit ses œuvres pianistiques inégalables, véritables pierres de touche pour tous les virtuoses qui se sont succédés ; depuis cent ans.

LÉO SACHS.

HENRI WOOLLETT

La musique de chambre est une des formes les plus captivantes de l'art musical. Le Quatuor à cordes, particulièrement, en est la plus haute manifestation. C'est à cette réunion de quatre instruments de même timbre, si parfaitement homogènes, que Beethoven a confié les pensées les plus profondes de son cœur douloureux.

Autrefois les musiciens, pour la plupart à la solde de quelque prince, à l'abri du besoin, cultivaient intensément cet art. Haydn a écrit 83 quatuors ! Plus on approcha de la période contemporaine, plus ce genre de composition devint restreint. Schumann n'écrivit que quatre quatuors à cordes, un avec piano, un quintette. Fauré compte à son actif un seul quatuor à cordes, deux quatuors et deux quintettes avec piano, un seul trio.

Les difficultés, la cherté des éditions font que les jeunes compositeurs se tournent de plus en plus vers une musique moins intime et peut-être plus rémunératrice. On écrit encore des sonates. L'écriture du quatuor à cordes, celle conversation à quatre, est fort difficile ; beaucoup de compositeurs traitent ce genre comme une réduction d'orchestre, recherchant la pittoresque et les effets de sonorité, ce n'est pas cela.

Saint-Saëns confessait qu'un compositeur ne devrait écrire un quatuor à cordes qu'à la fin de sa carrière, lorsqu'il serait en possession de tous les secrets de son art. Ainsi fit-il, ainsi fit Fauré.

A tort me semble-t-il. Les anciens ne craignaient pas de débiter par là. Leurs premières œuvres n'étaient qu'amables et souriantes, les suivantes avaient plus de métier, les dernières (Haydn, Mozart, Schubert) atteignaient la perfection.

Depuis les derniers grands quatuors de Beethoven, on peut atteindre la grandiose du premier coup. Peu y parviennent.

La forme a évolué. C'était inévitable. Cependant les derniers beaux quatuors se souviennent encore dans le fond, sinon en apparence, aux lois classiques. Voyez Franck, Fauré et même Debussy et Ravel, et d'Indy. La Sonate Debussyste s'est plus affranchie de ces lois. Le développement se restreint. On en abusait un peu. Les très modernes écrivent des sonates, des trios, des quatuors où le plan apparaît fort fantaisiste, et qui manquent non d'intérêt, mais de consistance. J'ai entendu dernièrement pourtant un quatuor de Hindemith qui m'a paru puissant, pittoresque, âpre et plein de duretés, plein de trouvailles aussi. Cela m'a paru construit... dans un plan différent du classique, mais qu'il importe.

En somme le bien plus n'est pas éternel, mais on a peine à trouver mieux... Une composition de musique de chambre doit donner une sensation d'équilibre et de volonté et ne pas paraître une improvisation. Rien n'empêche d'écrire des sonates, des trios, des quatuors plus brefs, la concision est loin d'être un crime. Mais le style polyphonique doit toujours présider à cette forme d'art.

H. WOOLLETT.

AUGUSTE CHAPUIS

La musique de chambre, écrite selon les règles traditionnelles des classiques, est, progressivement, tombée en désuétude.

Ce genre de composition n'est plus pratiqué que par deux catégories de musiciens : 1^o de rares et très jeunes élèves qui consentent encore à apprendre leur métier, en cherchant à s'approprier quelques défauts des grands maîtres ; 2^o des compositeurs nonagénaires qui ne peuvent plus s'assimiler les petites jongleries de l'École nouvelle.

Les préceptes qui régissaient, autrefois, l'ordonnance de la composition musicale, sont tenus pour périmés et n'ont plus force de loi. L'équilibre imposé par l'usage dans l'architecture sonore des différents mouvements des sonates, trios, quatuors, etc., perd chaque jour un peu de sa valeur dans l'esprit des compositeurs modernes, avides d'indépendance et de nouveautés. La forme, qualité pourtant indispensable à la vitalité de l'œuvre d'art, est complètement négligée.

A sa place règne une fantaisie sans limite, qui peut jeter, par instants, un certain éclat passager, mais qui ne saurait remplacer, par l'arbitraire, l'ordonnance préconçue qui fait d'une pièce musicale un tout homogène, ayant un caractère propre et nettement défini, et qui s'impose, et qui dure, comme telle ou telle œuvre d'un grand classique.

A toutes ces raisons de conflit, entre des courants opposés, vient s'ajouter une divergence radicale d'opinion sur la nature même de l'art musical. Pour les uns, la musique est une langue, soumise aux lois de la rhétorique, et qui s'adresse au cœur, à l'esprit, à la logique, à la raison, afin d'émuouvoir les facultés sensorielles de l'auditeur. Pour d'autres, elle n'est qu'un composé hétéroclite de sonorités disparates qui, agglomérées, forment une sorte de « bruit » continu et indéchiffrable à l'oreille et sans rapport apparent avec la musique des traditionnalistes dont chaque particule peut s'analyser et s'expliquer clairement.

Jadis, l'idée musicale était représentée par un ou plusieurs dessins mélodiques — les thèmes — dont le libre développement constituait l'ensemble polyphonique.

Actuellement, la composition musicale prend son point d'appui sur l'accord. Mais l'accord adonai, qui reste étranger à toute préoccupation d'ordre mélodique et qui n'a qu'un but unique : créer une « ambiance », comme l'indiquent les apôtres de la nouvelle loi.

Avec l'accord, mobile et changeant, les novateurs prétendent à remplacer l'ancien développement thématique auquel ils substituent un vague chatoiement de sonorités imprécises et fugaces, qui naissent et disparaissent dans un brouillard plus ou moins dense, en formant des images fugitives comme celles d'un Kâlé josque. Car il ne s'agit plus d'émuouvoir ou de charmer mais, tout simplement, d'étonner.

Il suffit, d'ailleurs, de comparer la clarté, l'ordre qui règnent dans la sage — peut-être trop sage — disposition des œuvres classiques avec le laissez-aller de haute fantaisie, qui est la marque distinctive des producteurs de la dernière heure, pour constater la rupture définitive entre ceci et cela.



Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? Ni l'un, ni l'autre.

Les œuvres classiques de la musique de chambre ne sont pas plus parfaites que d'autres conceptions du génie humain. Avec leurs qualités et leurs défauts, elles ont subi l'épreuve du temps.

Les œuvres qui aspirent à leur succéder, en symbolisant les tendances ultra-modernes, auront le même destin. Et dans un temps plus ou moins rapproché, l'accord — l'accord d'atonal — aura, sans doute, cédé la place à l'antique et oublié dessin mélodique, qui nous reviendra, tout neuf et tout pimpant, paré des grâces de la jeunesse.

La vie suit son cours, sans cesse renouvelé. En attendant, et pour nous conformer aux goûts du jour, nous irons, ce soir, chez un amateur éclairé, qui offre à ses amis, fervents adeptes de la belle musique, la première de nouveaux chœurs nègres, enregistrés sur les disques de la célèbre firme XYZ.

Mais en écoutant cette musique exotique qui, nous l'espérons, ne manquera ni d'accent ni de couleur locale, nous nous souviendrons qu'en ce même endroit, quelque temps avant la guerre, nous eûmes la joie d'entendre quatre virtuoses éminents exécuter, à la perfection, les derniers quatuors de Beethoven.

AUGUSTE CHAPIUS.

ALBERT BERTELIN

Déjà parfaite à son aurore dans les œuvres de Haydn, et surtout dans celles de Mozart, la musique de chambre atteint avec Beethoven à une telle profondeur de pensée, à une telle maîtrise de réalisation, qu'elles ne sauraient être ni surpassées, ni même égales.

Puis vient une longue période de décadence. Elle commence avec les romantiques qui se désaffectionnent progressivement d'un genre peu apte à traduire leurs inspirations.

Cette décadence subit un temps d'arrêt dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle; la forme cyclique appliquée à ce genre de composition lui donne un rebondissement de vie en France; les œuvres de Franck, Fauré, Chausson, Magnard et Debussy en témoignent. Mais en émigrant des salons dans les salles de concert, par suite des bouleversements sociaux survenus au cours du dernier siècle, la musique de chambre s'alourdit par la recherche de sonorités massives et puissantes analogues à celles de l'orchestre, elle perd une partie de ce qui faisait son charme, cet aspect de dialogue à quatre interlocuteurs nécessitant une intimité complète entre l'auditeur et l'exécutant, intimité qui ne peut s'établir que dans un local restreint. Puis les compositeurs attirés davantage par le coloris que par l'architecture écrivent des œuvres délicates, mais sans profondeur comme le Quatuor de Ravel.

Le public se désintéresse chaque jour davantage de ce genre de composition, je n'en veux pour preuve que le petit fait suivant bien significatif à cet égard.

Une pianiste donnant une audition de sonates avec les concours d'Enesco, un certain nombre de personnes vinrent pour louer des places, elles repartirent sans en avoir retenu quand elles connurent le programme, parce qu'il était consacré à la musique de chambre et non à des œuvres de virtuosité.

ALBERT BERTELIN.

MARCEL LABEY

Il ne me semble pas que la musique de chambre, forme la plus élevée et la plus abstraite de la musique, ait subi une évolution semblable à celle de la musique symphonique ou théâtrale. Les progrès de l'orchestration ou l'évolution de la forme littéraire du drame ont permis en effet une modification plus profonde de ces derniers genres.

Tout au plus peut-on dire pour la musique de chambre que la technique des exécutants et leur virtuosité ont permis quelques effets nouveaux que les classiques ne voulaient pas ou n'osaient pas aborder. Peut-être aussi écrit-on des œuvres pour des instruments qu'ils n'employaient guère en solo (sonate flûte et basson par exemple).

Mais le caractère d'intimité de la vraie musique de chambre, sa facture dépouillée des artifices de l'orchestre font de ce genre un critérium de la qualité musicale des idées mises en œuvre et lui font aussi une nécessité de la perfection de la forme.

MARCEL LABEY.

JOAQUIN TURINA

La musique de chambre sujette depuis la période classique à des règles presque immuables, a évolué très peu. En faisant siens parfois — comme chez Ravel — les progrès de l'harmonie ou en utilisant le contrepoint avec excès — comme Hindemith — elle s'est prétendue renouvelée, mais sans arriver à se donner un caractère véritablement moderne. Le Quatuor de Debussy, conception merveilleuse, est plus qu'une œuvre de chambre et peut être considéré comme une fantaisie. Je crois que le pis qui puisse arriver à la musique de chambre est précisément de la sortir des « chambres » et de la porter dans de grandes salles de concert ou de théâtre comme il arrive en Espagne. Une musique d'une pureté absolue, d'une tendance choisie donnerait précisément une grande force aux compositeurs pour la bien orienter. Une aide efficace pour les éditeurs qui ne la veulent pas parce qu'elle ne se vend pas, et un stimulant pour les auditeurs chaque jour plus attirés par elle vers la cause de la musique impressionniste et pittoresque.

JOAQUIN TURINA.

PAUL BAZELAIRE

Les tendances actuelles de la musique de chambre sont diverses et confuses... Elles dérivent du désarroi des esprits et provoquent, depuis quelques années, de si fréquents changements d'orientation du goût qu'il nous est presque impossible, sans le recul nécessaire, de fixer son état avec quelque chance de vérité... Une seule chose est très claire: l'erreur de certains compositeurs contemporains d'écrire des quatuors ou quintettes avec piano à tendance orchestrale ou théâtrale; ils s'éloignent ainsi du véritable esprit de la musique de chambre qui est, par essence, une musique d'intimité.

PAUL BAZELAIRE.

ÉMILE TRÉPARD

La question posée, mériterait une étude approfondie du genre musique de chambre depuis Bach jusqu'à nos jours.

Cependant, on peut envisager que, dans l'évolution de la musique, c'est précisément ce genre qui marque la première place.

Ici les moyens d'expression sont limités, et la recherche de l'effet devient tout de suite du mauvais goût. D'autre part, sous peine de refaire de façon très apparente et insupportable l'œuvre de ses devanciers, le compositeur est contraint de puiser dans sa propre sensibilité et uniquement dans son inspiration personnelle. De là la nécessité de l'effort pour être soi et même pour se renouveler. De là, l'évolution.

Je veux prendre Beethoven en exemple, puisque beaucoup s'obstinent encore à le considérer comme le maître des maîtres. Il y a une transformation impressionnante de ses premières à ses dernières sonates, comme de ses premiers à ses derniers quatuors. Mais, en laissant de côté les deux premières symphonies qui peuvent être regardées comme des essais, on ne remarque aucune évolution de la Troisième à la Neuvième. Seuls, les moyens d'expression diffèrent; et encore, ne sont-ils différents que dans la Neuvième avec l'adjonction des chœurs.

Je crois que semblable constatation pourrait être faite chez d'autres auteurs. Mais, encore une fois, il faudrait pouvoir se livrer à de minutieuses investigations qui exigeraient beaucoup de temps et beaucoup de place pour en exposer les résultats. De nos jours, la musique de chambre semble avoir perdu son rang d'avant-garde. D'abord, on en écrit moins que jadis; ensuite, la musique symphonique est une stylisation de plus en plus raffinée à pris la tête du mouvement évolutif qui nous conduit inéluctablement vers des sommets nouveaux.

ÉMILE TRÉPARD

MARC DELMAS

Un génement capital a marqué le dernier tiers du XIX^e siècle: c'est l'accession de l'École Française à la musique de chambre.

N'oublions pas que nos plus grands maîtres, de Méhul à Bizet, n'avaient que peu ou point pratiqué ce genre si hardi et si noblement désintéressé. Je vis avec surprise, lors de mon arrivée à la Villa Médicis, que les anciens règlements exigeaient des jeunes prix de Rome la composition obligatoire d'un Quatuor à cordes durant leur première année de séjour. Faut-il donc supposer que l'on considérait, vers 1850, cette forme si difficile de l'art comme un simple entraînement scolastique destiné à former les débutants? Que de chemin victorieusement parcouru, depuis lors, et quelle distance sépare ces informes essais d'élèves des Quatuors de Fauré et de Debussy, des Quintettes de Schmitt ou des Trio de Ravel!

J'ai l'impression très nette, d'autre part, qu'il ne doit point y avoir de zones réservées dans l'immense Royaume des Sons. Libre à tous de le parcourir à leur guise, qu'ils en affrontent les hautes cimes ou préfèrent errer au hasard des sentiers!

En d'autres termes, un musicien dramatique a parfaitement le droit d'écrire sonate ou diction au gré de ses désirs, et il serait injuste de l'en déclarer incapable a priori. A lui de comprendre, seulement, qu'il doit surveiller sa plume et se garder d'effets par trop directs: ses qualités d'expansion et de fougue ne pourront que gagner à une discipline librement consentie.

S'il n'est permis maintenant, de me placer au point de vue pratique, je dirai que de nombreux groupements de bons amateurs attendent impatiemment des œuvres de facilité-moyenne. On a tendance à réaliser d'une manière par trop hermétique, et à perpétuer des réductions presque orchestrales, donc à peu près injouables. Un peu d'attention permettrait de conserver tous les effets que l'on désire, en demandant beaucoup moins d'efforts aux exécutants, ce qui ferait grand plaisir à tout le monde... même aux éditeurs, surtout aux éditeurs, qui ont pourtant un loui petit peu voix au chapitre!

Et pourquoi ne pas consulter « quelquefois » des violonistes, des altistes, des cellistes? Ils peuvent nous garder de bien des bévues...

Un dernier mot: le Quatuor à cordes, sublime dans ses tendances, est terriblement décourageant pour quiconque ose l'aborder. La polyphonie moderne se sent parfois mal à l'aise, entravée dans les lacs harmonieux que traçent les quatre archets, et certaines tonalités, surtout dans les mouvements rapides, ne permettent plus de percevoir ce d'assez indistincts grognements. On raconte que Grétry, après avoir entendu Uthal, de Méhul, entièrement traité sans violons, s'était écrié: « Un louis pour une chanterelle! »

Que de fois l'on est tenté de dire, en sortant de certaines séances qu'il ne me convient point de désigner plus clairement: « Vingt-cinq mille francs-papier pour l'appoint sonore d'un bon piano!! »

MARC DELMAS.

JOAQUIN NIN

L'état actuel de la musique de chambre me semble bien être celui de faillite. Pourquoi? Cela m'échappe.

Mais en regardant de près on s'aperçoit que la raison est toujours la même, ou les raisons, plutôt, car elles sont deux: morale et matérielle l'autre, comme toujours.

La musique de chambre exige une condition essentielle de la part de l'interprète: l'effacement, le sacrifice du « moi ». Or, ces mots ont perdu tout leur prestige magique depuis la guerre; vous savez comment on les traduit à l'heure actuelle: chacun pour soi et zut pour les autres.

La raison matérielle nous la connaissons tous: les sociétés de concerts doivent compter, pour vivre, pour survivre, plus que jamais, sur le virtuose-phénomène. Or, un bon Trio, un bon Quatuor coûtent aussi cher qu'un de ces phénomènes, et c'est moins amusant, paraît-il...

On avait le temps, jadis, de « faire du Trio ou du Quatuor », le soir, entre amis. Maintenant? Que voulez-vous; le fisc absorbe le quart de nos activités. Donc, suppression des loirs!

Le Quatuor est une forme aristocratique; or, sans penser au lil de Procuste, il faut bien se rendre compte que l'égalité est en train de gâter pas mal de choses...

Egalité, uniformité, ennui...

Comme vous dites justement, il s'agit pourtant de la branche la plus pure de la musique. Pureté? Qu'est-aco?...

On ne sait plus, on a oublié. Qui nous y ramènera? Etes-vous sûr que Capel ne soit pas mort de tristesse?

JOAQUIN NIN.



RENÉ DE CASTÉRA

Je vis trop éloigné de Paris pour avoir une opinion sur l'état actuel de la Musique de Chambre. Quant à ses tendances ... je n'en ai cure. Le « politique d'abord » appliqué à l'art est aussi odieuse que néfaste. Les musiciens, les vrais, qui auront quelque chose à dire, s'exprimeront toujours d'une façon nouvelle, moderne, en subissant l'influence de leur milieu. Et d'autre part, la technique musicale, par sa traditionnelle évolution (et sans tenir compte de l'émission de fausses notes qu'il n'est que « monnaie de singe ») étendra toujours son domaine. Nous ne pouvons préjuger, non plus, mais ceci est bien secondaire, des moyens de s'extérioriser dont pourra disposer la musique de chambre. Du moins parmi tant de prostituées qu'elle reste la musique pure !

RENÉ DE CASTÉRA.

GUSTAVE SAMAZEUILH

« L'évolution de la musique de chambre depuis les classiques, ses tendances et son état actuel. » Vaste sujet, comme vous le dites avec raison, et sur lequel j'hésite, je l'avoue, à m'aventurer en cette courte réponse... D'abord, cette « évolution » existe-t-elle vraiment en soi, et non comme simple conséquence, plus ou moins arbitraire, de la succession chronologique des grandes œuvres qui, ainsi que l'a écrit profondément quelque part M. Paul Dukas, sont avant tout des actes isolés par où le génie s'accomplit, et non des points de départ, de repère, ou des aboutissants pratiques pour la besogne des commentateurs.

L'avenir ne conserve-t-il pas ces œuvres pour leur seule valeur intrinsèque, quand disparaissent les théories dont on peut nous les faire croire issues, et toutes les productions de second plan qui, sans elles, n'auraient jamais vu le jour ? Pour rester sur le terrain délimité par votre enquête, je me bornerai à alléguer le miraculeux exemple des derniers Quatuors de Beethoven, dont la liberté d'expression, de forme et d'écriture n'a pas été, que je sache, surpassée depuis. La forme Sonate elle-même renouvelée ou non par l'utilisation des thèmes cycliques, ne s'est-elle pas prêtée à traduire les modes les plus divers, de l'originalité créatrice ?

Souvenez-vous des ouvrages de musique de chambre justement notoire et si joncièrement différents de Schumann, Schubert, Franck, Pauré, Debussy, de MM. d'Indy, Ravel, Honneger, Schoenberg, Hindemith, pour ne citer que quelques noms. Leur fortune ne prouve-t-elle pas qu'en art, l'apprenti extérieur est fonction directe de la pensée, et qu'il ne vaudrait que par son appropriation intime au sentiment poétique essentiellement individuel qu'il a choisis !

J'en suis, pour ma part, intimement convaincu. D'ailleurs, de même que la forme poursuit, à travers les grandes œuvres de la musique, une évolution sans doute infinie, ne sentons-nous pas aussi se modifier en nous l'impression que nous produisent ces œuvres, à mesure que l'âge nous incite à contrôler à leur égard, avec un recul plus grand et d'autres préoccupations, les souvenirs de notre jeunesse ? Celles pour lesquelles notre enthousiasme ne s'est pas refroidi, et notre dévotion est restée entière ne prennent-elles pas souvent, à nos yeux étonnés, une autre signification. Leur visage ne s'éclaire-t-il pas comme d'une lumière nouvelle ? Et s'il se produit à ce moment à leur endroit un commentaire en rapprochements judicieux, ou en remarques pénétrantes, ne nous donna-t-il pas une raison de les comprendre, de les aimer davantage, en remettant à leur véritable place tant de productions auxquelles une mode éphémère, un « lancement » bien réussi, la politique des chapelles ou la bêtise des hannelons de snobisme parviennent seuls à assurer une fortune passagère ?

Je souhaite bien vivement que votre initiative apporte aux lecteurs du Courrier Musical, et serait étonné qu'il ne confirme pas les vues générales que je m'excuse d'avoir bien imparfaitement formulées en ces quelques réflexions.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

LAZARE-LÉVY



La musique de chambre, telle que la concurent les musiciens des précédentes générations ne paraît passionner qu'un assez petit nombre de nos contemporains.

La « forme » Sonate doit se servir avec tant de bonheur et de diversité Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Franck, Saint-Saëns, Pauré et récemment encore Maurice Ravel, est peu à peu abandonnée.

Je ne critique nullement l'effort des musiciens dans leurs recherches de formes ou de formules nouvelles pas plus que je ne conteste l'intérêt que peuvent offrir certains « retours » vers le passé.

Mais c'est le contenu qui importe, non le contenant et la valeur d'une œuvre est surtout constituée par la valeur de sa substance musicale.

Faut-il attribuer au rôle prépondérant du « plaisir sonore » l'abandon provisoire (ou définitif) d'un genre de composition qu'illustrèrent les plus grands maîtres ? Ce genre, il est vrai, exige plus d'émotion, plus de profondeur que de pittoresque et s'accommode assez mal de pirouettes instrumentales.

Et puis, les auditeurs actuels, pressés, nerveux, blasés sont-ils capables de suivre une pensée logique et expressive ?

Il m'arrive parfois d'en douter.

LOUIS DELUNE

Musica da camera; musique de chambre. Pour le compositeur, manifestation musicale la plus pure, choix rare des motifs, écriture soignée, sonorités et forme équilibrées, métier parfait, connaissance sûre des instruments ou des voix, abnégation qui appelle la sincérité, la foi, la vérité, renoncement au succès bruyant. Somme toute, aristocratie musicale dans le sens exact du terme. Pour l'interprète, sens profond de la mise en valeur, musicalité inattaquable, balance exacte des nuances, de la sonorité, des accents, abstraction de virtuosité personnelle; toutes vertus nécessaires, autant qu'au compositeur, pour réaliser l'œuvre d'art d'élite. Pour l'auditeur, salle de dimension restreinte ou, mieux encore, audition entre soi; des amis compréhensifs, des artistes, peu d'éléments mondains, recueillement.

Que deviennent les multiples inflexions d'un Quatuor, d'un Trio, d'une Sonate dans une trop grande salle ?

LAZARE-LÉVY.

Les vibrations se perdent; les sonorités, les accents s'hypertrophient. Un cœur de quatre noix grossit ses ciselures. Le poète doit embouquer le porte-voix de l'orateur.

Y a-t-il évolution ?

La forme ne peut guère varier, sinon dans les détails.

Nous avons les sommets: les derniers Quatuors et les dernières Sonates de Beethoven qui nous ramènent au sentiment de la modestie.

Dans le domaine harmonique, une évolution s'est manifestée. Nous entendons aisément des superpositions de tonalités, à condition que ce ne soit pauprété d'écriture, ignorante.

Notre palette s'est enrichie, mais un accord aux fois clairs sera le bien-être.

Le domaine des rythmes a moins été fouillé. Nous sommes empreints de schémas connus. Les rythmes de certains jazz indiquent des perspectives nouvelles. On y trouve souvent une vie nette et franche.

Mais tout ceci n'est que rhétorique.

Loin de moi cependant, l'idée qu'on doive être pauvre de savoir, bien au contraire. Nous avons pour nous guider les chefs-d'œuvre dont nous restons les tributaires émerveillés.

Le flambeau attend la main qui le reprenne.

N'avons-nous pas perdu le secret de l'écriture vocale « a Capella » ? — Palestrina, Roland de La Tr.

LOUIS DELUNE.

SWAN HENNESSY

Cette course à l'abîme qui a suivi la rupture avec toutes les traditions peut-elle être appelée évolution ?

Ne serait-ce pas plutôt une déviation du chemin de l'évolution ? Pour sortir de l'impasse où elle s'est fourvoyée, la musique d'avant-garde ne sera-t-elle pas obligée de revenir, au moins en partie, aux traditions qu'elle a abandonnées ? Je ne me sens pas la compétence nécessaire pour répondre à ces graves questions.

Ce que je déplore surtout dans la musique de chambre actuelle, c'est la tendance à écrire pour un nombre restreint d'instruments des réductions d'orchestre. Beaucoup de quatuors, par exemple, relèvent plutôt du théâtre que de la musique de chambre. Je déplore aussi l'abus actuel de la polytonalité. Evidemment, cette dernière peut quelque fois enrichir la palette de la musique descriptive, mais il faut en user avec beaucoup de discrétion et d'habileté. Il en est de même du pittoresque exotique, car, aussi prenants que soient les rythmes orientaux ou américain-africains, on s'en rassasie assez vite, comme de la crème fouettée ou du caviar. Après tout, nous ne sommes ni des Cochinchinois ni des Nègres. Pourquoi chercher au loin ce que l'on trouve souvent à la portée de la main.

Pour en revenir à l'évolution, est-on bien sûr que ce soit une ligne droite et non pas un cercle ?

SWAN HENNESSY.

ALEXANDRE TCHERPINE



Nous savons que l'origine de la musique de chambre fut étroitement liée à l'existence des foyers intellectuels (soit des cours monarchiques, soit des salons seigneuriaux ou mondains).

La recherche d'un art intime raffiné et pur favorisera la création des œuvres dont l'intellectualisme s'accrut avec l'époque pour atteindre l'abstrait absolu dans la dernière production d'un Beethoven.

La démocratisation progressive de l'organisme social entraîna la priorité intellectuelle aux foyers aristocratiques. L'estrade du concert remplaça les réceptions des connaisseurs. La musique de chambre connut le danger d'une viruosité extérieure ou celui du dilettantisme des salons en dégénérescence.

A l'heure actuelle nous assistons à la création de foyers intellectuels sur toute la surface du globe; ces foyers — les stations d'émissions du Radio — formulent à nouveau la demande d'un art pur, dépourvu de toute virtuosité extérieure, agissant par son sujet et non par le brillant des moyens.

La demande et la production marchent toujours ensemble. Je suis persuadé que la musique, spécialement écrite pour être transmise par le Radio (donc pour être entendue chez soi), sera l'enfant spirituel de la musique de chambre classique pour devenir ensuite la plus pure de l'art-musical.

ALEXANDRE TCHERPINE.

ALEXANDRE TANSMAN

La définition de la « musique de chambre » en elle-même est assez arbitraire. A mon avis, cette branche se caractérise par trois éléments: nombre réduit des instruments, une atmosphère spéciale et, enfin, la forme architectonique. Il y a souvent des œuvres, écrites pour peu d'instruments qui n'entrent point dans le domaine de la musique de chambre, comme il y en a d'écrites pour un nombre d'instruments plus considérable, qui en font partie. La musique de chambre étant la branche la plus pure et absolue de la musique en général, les éléments de son indépendance des autres arts et de la forme deviennent ici de première importance. L'évolution de la musique de chambre va en ligne parallèle avec l'évolution qualitative de toute la musique. Ainsi, elle fleurit avec les grands classiques et à l'époque dite romantique pour tomber en décadence à la fin du XIX^e siècle. C'est que la musique comme art absolue s'éloigne avec les « néoromantiques » de son but et devient entachée des éléments extérieurs: la synthèse des arts dans le drame lyrique wagnérien et postwagnérien; le caractère prédominant des moyens d'expression, les prétentions picturales, littéraires, philosophiques et autres attachées à la création musicale. L'intimité de l'expression, la sobriété, qui caractérisaient la vraie musique de chambre, son moment constructif passent au second plan. C'est l'époque de la grande masse sonore, de la musique super subjective (ce qui n'est point la même chose que lyrique, car tout domaine de la musique comporte son élément lyrique adéquat à son époque), de la forme subordonnée non à l'idée musicale pure, mais au contenu venu de l'extérieur. Ainsi, depuis les dernières œuvres de Brahms, la musique de chambre subit un déclin, on en écrit beaucoup moins et ce qu'on écrit est loin de la musique de chambre vraie.

A mon avis, jusqu'au Quatuor de Debussy, qui se place au sommet de la

musique de chambre, cette branche de la musique était en décadence manifeste. Il y a certainement quelques exceptions comme Borodin, Debussy et Ravel, dont les œuvres de musique de chambre, placées à peu près dans cette époque, ressortent de la grisaille générale.

En ce moment, nous assistons à une vraie renaissance heureuse de la musique de chambre. Comme beaucoup de départs artistiques, ce renouveau est dû en partie aux conditions économiques : la question des œuvres d'orchestre étant devenue après la guerre extrêmement difficile, on a commencé à réduire le nombre d'instruments dans les œuvres nouvelles, on a cherché en même temps des combinaisons nouvelles au point de vue de l'ombre. D'autre part, la réaction contre le néoromantisme a souligné le moment constructif de la musique, on cherché à le dépolliver (parfois même un peu trop). Comme dans toutes les réactions, on est souvent allé un peu trop loin dans cette direction ; pourtant dégager la musique de la littérature, peinture et autres éléments extramusicaux, on arrive souvent à lui enlever son côté lyrique, mais, comme tout excès de réaction, ces petites exagérations finiront par disparaître. Deux tendances se manifestent en ce moment dans la musique de chambre : d'un côté, nous constatons un retour à des lignes franches et nettes, dont le travail polyphonique n'assombrit pas le moment sonore. Ici on pourrait placer la musique moderne de chambre française, slave, et dans ses meilleures œuvres l'allemand Hindemith. Dans la musique allemande, en général, on constate aujourd'hui un retour à un polyphonisme un peu rigoureux, parfois trop subordonné à la volonté, où la complication nuit parfois à la clarté. D'autre part, la recherche du timbre dans des combinaisons nouvelles des ensembles réduits est aussi extrêmement intéressante. La tendance était déjà prononcée avant la guerre (Schoenberg, Debussy Sonate pour alto, flûte et harpe ; Ravel, Poèmes de Mallarmé ; Stravinsky, Lyrique Japonaise et depuis, les Trois pièces pour Quatuor). Aujourd'hui nous retrouvons cette tendance chez Webern, Berg (Lyrische suite), Roussel (Sérénade), Prokofjef (Quintette avec contrebasse), Hoërre (Septuor, Mélodies), pour ne citer que les plus intéressantes. Enfin, une certaine synthèse de ces deux tendances se manifeste chez Milhaud, Honneger, Barok et moi-même.

Un retour aux instruments à vent, comme ensemble de musique de chambre, est aussi très en faveur. En France (et en grande partie aussi à l'étranger) ce mouvement doit beaucoup à la magnifique activité du si regretté flûtiste Louis Fleury et de sa Société des Instruments à vent. Fleury a suscité un très grand nombre d'œuvres nouvelles intéressantes écrites pour cet ensemble. Les instruments à vent, tellement négligés en faveur des cordes à l'époque romantique, ont été étudiés de plus près, ce qui a été aussi très important dans leur application dans la musique symphonique. La contribution de l'école française dans ce domaine est certainement la plus importante. Je considère la musique de chambre comme erit rium d'une époque musicale ; sa renaissance actuelle préjuge donc bien de l'état de la musique d'aujourd'hui. Enrichie par des ressources nouvelles, rendue à son but réel, la musique de chambre est au seuil d'une belle période.

ALEXANDRE TANSMAN.

JEAN DÉRÉ

L'évolution de la musique de chambre depuis les classiques, ses tendances et son état actuel, vaste sujet sur lequel il faudrait avoir le temps de méditer ! et cependant... est-il vraiment si complexe ?

Il est évident que si l'on se place uniquement au point de vue de la construction, les œuvres de maîtres contemporains ne sont pas tellement différentes de celles des grands classiques. Cela tient probablement à ce qu'il existe de grandes lois d'équilibre et de proportions qui sont immuables. Nous ne pouvons pas faire que la terre ne soit pas ronde, ni modifier le cours des astres. Or, tout se tient. Le cycle des quintes fermé par l'enharmonie formera toujours un cercle et nous ne changerons pas l'ordre naturel des harmoniques. Je m'excuse de ces remarques élémentaires, mais je constate que certaines vérités ont souvent besoin d'être dites et nous aurions le plus grand intérêt à consulter de temps en temps l'excellent M. de La Palisse !

De cela, il ne s'ensuit pas que la musique doive éternellement se nourrir des mêmes formules. Si les grandes lois d'équilibre ne changent pas, il y a une évolution dans le matériel sonore, et cette évolution engendre souvent une nouvelle manière de s'exprimer. Le passage du clavecin au piano est, à ce point de vue, particulièrement typique, de même que les perfectionnements apportés aux instruments à vent... Mais je m'écarte de mon sujet et, pour rester dans le domaine de la musique de chambre, je noterais que les romantiques (ou du moins les musiciens qu'il est convenu d'appeler romantiques — car en musique comme en littérature, on abandonnera de plus en plus cette distinction arbitraire et on la remplacera peut-être par celle-ci : d'un côté, les œuvres bien construites ou plutôt normalement construites, et de l'autre, les œuvres baroques — les deux tendances se rencontrent parfois chez le même individu, selon la nature de son état physique ou mental, mais il ne faut pas considérer comme géniales toutes les œuvres baroques) ; donc, les romantiques, s'ils ont apporté plus de fougue, plus d'élan, je dirais même plus d'impudeur dans l'expression de leurs sentiments, n'ont pas enrichi la musique de formes nouvelles et cela est tout à fait logique : plus on donne libre cours à son impulsivité, à ses forces vitales non organisées, plus on va vers le chaos, c'est pourquoi un musicien de génie écrira une musique baroque, si son goût et son bon sens ne viennent mettre de l'ordre dans sa production.

Il y a un mot charmant de Gounod : « Le génie, c'est le fleuve tumultueux qui tend toujours à déborder, le talent, ce sont les quais ».

Je sais bien qu'il existe une sorte de baroqueisme à froid. Cet humour n'est pas sans saveur, mais il faut une plume experte et un sens de l'ironie qu'on ne peut atteindre qu'après avoir franchi les étapes de l'enthousiasme irraisonné et de la logique la plus rigoureuse. D'ailleurs ceci est exceptionnel. Le but de la musique de chambre est d'exprimer des sentiments dans une langue sobre et selon une architecture harmoniquement proportionnée. De grands maîtres contemporains et, sur ce terrain, l'École Française brille d'un éclat particulier) ont atteint ce but. Chez les très jeunes, je sais qu'il y a des promesses magnifiques de lyrisme et de saine raison ; or, je considère ces deux qualités, auxquelles doit se joindre un métier solide, comme indispensables à la réalisation d'une œuvre d'art.

JEAN DÉRÉ.

PIERO COPPOLA

La musique de chambre depuis les classiques me semble avoir bien peu évolué et, à part de très rares exceptions, j'avois trouver peu de plaisir dans cette branche de l'Art musical.

A mon avis, la cause se trouverait dans le fait que la limitation forcée par les instruments employés ne permet pas d'avoir la palette assez large pour rendre l'harmonie moderne ni les timbres dont nous disposons aujourd'hui. On peut écrire encore une sonate, et Debussy, d'Indy et Ravel l'ont fait, pour ne citer que l'École Française : les mêmes ont écrit des Quatuors : mais je n'oserais pas affirmer que ce sont leurs meilleures œuvres.

Peut-être l'avenir nous apportera des chefs-d'œuvre composés pour des orchestres très limités, que nous pourrions appeler « de chambre » et je crois la chose possible.

Mais dans l'état actuel, si l'on quitte les grands classiques, en fait de musique de chambre, je n'aime que les jazz-bands, les vrais bien entendu.

PIERO COPPOLA.

HENRY COLLET

Il est certain que les classiques ont mieux compris l'esprit de la musique de chambre que les romantiques. La pensée d'un Beethoven, le sentiment d'un Schumann laissent entrevoir la rapide évolution d'un genre, d'ordres exécutés, vers les fulgurances des Quintettes de Franck et de Schmitt par exemple.

Fauré et Debussy ont heureusement réagi contre cette fausse conception d'un art tout d'intimité et de profondeur, et il serait à désirer que nos jeunes musiciens méditent longuement sur l'œuvre de chambre si parfaite de ces deux grands maîtres.

Mais encore ceux-ci ne s'éloignent-ils pas d'une forme traditionnelle et qui nous semble primée. Le type Sonate, élaboré par tant de générations et fixé par un Ph.-Émm. Bach doit évoluer, non pas certes, à notre sens, dans la voie beethoveniano-franckiste qui aboutit à l'impasse que l'on sait, mais suivant les lois qu'impose le folklore national ou régional.

N'est-il pas ridicule, par exemple, de voir un Russe ou un Espagnol s'évertuer à renouveler la forme du Rondo nettement inspirée d'une coupe poétique spéciale, ou du Menuet dérivé d'une danse cérémonieuse particulière, alors que leur musique nationale devrait leur dicter des rythmes et des figures propres ? Pourquoi cet éternel Andante en romance ou en litanie avec variations, puisque là encore, le folklore de chaque nation offre d'innombrables perspectives de développement lyrique « en leur » ?

Il importe donc surtout, à notre avis, de briser les anciens moules et de créer un art formel de chambre absolument libre où chaque compositeur sera admis à l'épreuve de conjuguer son propre tempérament avec les exigences du folklore. Nous attendons, par exemple, la nouvelle Sonate écrite par un gitane d'après le rythme d'une veillée aux flancs de l'Alhambra de Grenade, ou le Quatuor inspiré des nostalgies musicales éprouvées, un soir, dans une « estancia » de la pampa. Et pourquoi l'atmosphère d'un bar américain ne nous parviendrait-elle pas de même sous les aspects d'un Octuor ou d'un Dixtuor en « jazz » authentique ?

De timides essais sont tentés actuellement en ce dernier genre. Mais ils apparaissent bien artificiels. Et puis cela ne suffit pas... Nous voulons mieux qu'un Quatuor de simili-nègres. Il nous faut le Quatuor « du plus beau noir » comme nous aimons ceux de nos plus beaux blancs.

Retourons donc tous à notre terre pour puiser à sa sève une leçon de franchise et le goût d'un impérieux retour sur nous-mêmes. Le salut de la musique de chambre en dépend.

HENRY COLLET.

MADELEINE DEDEU-PETERS

A la musique de chambre dont la veine féconde déborde des richesses les plus variées, tant en récole classique que dans l'admirable production moderne française et étrangère, ce qui lui manque le plus... c'est une chambre. Et surtout au Quatuor à Cordes qui, par son esthétique absolument particulière, en est la plus pure expression.

La musique est une fête.

Et comme telle, les joies qu'elle nous donne doivent être aussi bien émotives qu'intellectuelles et plastiques. Le Quatuor à Cordes, radieux coup d'aile dans l'immense horizon musical, n'a pas encore trouvé son sanctuaire, son « théâtre à lui », son nid où l'on pourrait entendre sa voix dans une ambiance toute d'intimité et de rêve.

Notre imagination ne s'est-elle pas exaltée à la vue de ces gravures nous représentant, par exemple, des musiciens populaires russes, dont l'atmosphère est immédiatement créée par le cadre naturel du plein air. Groupes improvisés d'une absolue beauté qu'ennoblit souvent une misère d'impression vraiment décorative, dont l'art émane même du banc rustique où ils sont assis, musiciens-nés, artistement penchés sur leurs cuillers ou leurs casseroles à cordes ; ou accroupis au pied d'un arbre dans une ambiance de calme et de paix qui invite en les écoutant aux songes les plus infinis.

Et continuant notre inspection de par le monde, le flûtiste chinois n'a-t-il pas la magie du soleil d'or pour traduire en toute paix et beauté son entretien éternel avec les diabolités !

Les guitaristes n'ont-ils pas les douces nuits d'Espagne pour exhale leur amour !

Et les plaines de Hongrie et les sombres vallées des Carpathes ne permettent-elles pas aux tziganes de magnifier leur rêve sous le tendre clair de lune !...

Ici, nos Quartettistes à cordes, tous musiciens admirables, groupes sculpturaux également de toute beauté dont les quatre fronts penchés dans une attitude écarotée s'effaçant volontairement pour laisser parler l'âme de la musique mériteraient eux aussi de trouver leur atmosphère adéquate.

Et pourtant, lisons les annonces de concerts et nous voyons que bien au contraire, pour trouver un gîte, ils s'en vont frapper à la porte des... agriculteurs, des géographes, des photographes, voire même des mairies, des gymnases, jusqu'au chemin de fer du nord !

Laissons ce repaire à notre sympathique Pacifique et trouvons pour le tendre Quatuor le décor simple et recueilli qui lui convient.

De vrais foyers de Quatuor à Cordes ne manquent cependant pas à Paris. Il y a plusieurs sociétés de musique de chambre, dont les efforts sont cependant limités à quelques concerts donnés au cours de la saison. Puis, sans compter les souvenirs d'autrefois où un bon maître aimait à accueillir chaque semaine des quartettistes à cordes dans une intimité inoubliable, il y a de vrais dilettantes comme les Lhuillier, les Feuillas-Crensy et tant d'autres encore qui savent convoquer un Quatuor à Cordes dans un décor infiniment agréable pour le vrai plaisir de le faire entendre.

Mais tout ceci ne s'adresse qu'à un nombre limité d'auditeurs. Il faut que tout le public soit à même de pouvoir entendre chaque jour et dans un lieu choisi, toute cette littérature si admirable dont les musiciens seraient si heureux de faire leur pain quotidien. Il y a de si beaux Quatuors que l'on n'entend jamais !...

Et pour répondre au sort courant qui se dessine nettement en faveur du Quatuor à Cordes, ainsi que le prouvent toutes ces manifestations que nos Quartettistes vont donner à l'étranger et cette manne adorable qui nous arrive tour à tour de Vienne, de Dresde, etc... n'y aurait-il pas dans le grand Paris, qui ne demande qu'à vibrer, un « home » où chaque jour on pourrait entendre un Quatuor différent, interpréter une œuvre française ou étrangère et pour un prix accessible à tout le monde ? Peut-être entre 6 heures et 7 heures du soir, après les travaux de la journée et avant les spectacles du soir, serait-on

heureux d'entendre un seul Quatuor en intimité avec les interprètes, tous gens admirables qui, par là, trouveraient un débouché aux heures de travail qu'il faut si nombreuses pour l'étude d'un seul Quatuor à Cordes. Si tous nos Quartettistes s'associaient dans ce but, tout l'élan du public musicien répondrait spontanément à cette heureuse initiative. Il est certain que tous les Russes de Paris en seraient les plus assidus auditeurs, leur vraie passion pour les arts leur faisant prolonger les délices d'une journée presque jusqu'à l'infini ! Sans compter le nombreux public français qui serait heureux de goûter ce charme pendant ce court moment de la journée, où avec les images et les rêves pourrait jouer un instant la paisible lumière du cœur !...

MADELEINE DEDIEU-PETERS.

SIMONE PLÉ

Née à une époque où florissait l'art du contrepoint, la musique de chambre, écrite pour des instruments dont la sonorité était de peu d'envergure, avait un caractère essentiel d'intimité. La ligne en était le principal attrait et, souvent, des rythmes stylisés donnaient prétexte à certaines pièces qui célébraient la joie, la tristesse, la majesté ou la grâce. La fusion fréquente des instruments à cordes pincées (auxquels, le plus souvent, était confié le continuo) des bois, des archets et parfois même de la voix, constituait un intérêt dans la recherche de timbres appropriés aux exigences expressives d'une œuvre. C'est là, d'ailleurs, l'une des plus précieuses considérations d'esthétique ayant caractérisé la musique de la plupart des auteurs qui, avant l'avènement de Jean-Sébastien Bach, ont donné le meilleur de leur sensibilité et de leur intelligence à l'édification d'une littérature musicale dont la pure beauté demeure impérissable.

Lorsque la convention d'un plan classique s'établit, dès Haydn, dans la construction musicale et s'amplifia pour se fixer (consacrée définitivement par l'usage) avec Mozart, Beethoven, et plus tard, leurs successeurs, la destination de la musique de chambre — à de rares exceptions près — fut réservée aux seuls instruments à cordes frottées, ou bien encore à l'amalgame de ces instruments à cordes et des instruments à clavier. La période des grands classiques peut, sinon par la forme, du moins par l'expansion des sentiments exprimés dans l'Art, être considérée, en ce qui touche Beethoven — et déjà même, si paradoxal que cela puisse paraître, en la personnalité de Mozart — comme une période pré-romantique. Ce fut d'ailleurs une ère de progrès technique où le principe du développement prit, progressivement, une importance de premier plan et, beaucoup moins qu'auparavant, une époque où l'initiative se manifestait sous l'aspect d'une fantaisie riche en diversité.

Faut-il voir là une conséquence logique de ce que pouvait porter en soi d'absolu, un principe architectural déterminé ? Toujours est-il que l'école allemande aux XVIII^e et XIX^e siècles traite selon une même formule la généralité de ses productions instrumentales, qu'il s'agisse de musique symphonique ou de musique de chambre, ou bien encore de celle qui est destinée aux

seuls instruments à clavier. De là, sans doute, cette similitude dans l'ordre des sentiments exprimés indifféremment à l'orchestre ou dans la musique de chambre, par les auteurs qui illustrèrent cette école.

Les contrepuntistes s'attachaient à l'esthétique pure de leur Art, ou bien ils donnaient à leur musique une portée en quelque sorte décorative. Au XVIII^e siècle, la langue sonore tend à dépeindre les sentiments humains, influencée par la transformation de l'écriture, due principalement à Carl-Philipp-Emmanuel Bach et Haydn et sous l'impulsion donnée par les Cantates et les Passions de Jean-Sébastien Bach, ainsi que par le théâtre des maîtres italiens et celui de Mozart.

Au XIX^e siècle, brisant les entraves d'une discipline qui contrarie l'élan de son génie, Beethoven donne tout de son individualité à l'édification de son œuvre, ouvrant ainsi la voie aux romantiques. Et Beethoven, d'ailleurs, n'est-il pas le précurseur de cette forme cyclique chère à Franck et à son école ? L'analogie des thèmes essentiels de la Sonate op. 106, pour piano, est, dans leur essence mélodique frappante. Comme on le peut constater, c'est alors, parallèlement aux destinées de la musique symphonique que se poursuit l'évolution de la musique de chambre. Il en fut ainsi jusqu'au moment où les conceptions nouvelles de Berlioz et de Liszt dans le domaine sonore et descriptif à l'orchestre ont efficacement contribué à scinder la marche de ces deux manifestations de l'expression musicale.

Si, depuis lors, le Quatuor à cordes demeura immuablement pour traduire les sentiments et les expressions de caractère intime, il n'en fut pas toujours de même pour la musique de chambre avec piano. Au fur et à mesure que s'affirmèrent les progrès de l'écriture pianistique (portée à sa plus raffinée perfection dans le Concert d'Ernest Chausson), la musique de chambre prit une ampleur sonore d'autant plus grande et, de ce fait, s'écarta de plus en plus de sa destination première.

Il eut, cependant, un créateur qui réagit contre l'habitude acquise. Peu à peu, celle-ci avait fini par annihiler, dans la musique de chambre, tout esprit de recherche dans la fusion des timbres agglomérés. Mais Debussy, poète et magicien des rythmes et des sons, nous donna la Sonate pour flûte, alto et harpe, renouvelant ainsi la tradition de l'esthétique latine qui s'attachait, dès les temps révolus avant Bach, à unifier en une même formule le sens significatif de l'expression musicale et la séduction des timbres appropriés.

C'est de l'ensemble de ces évolutions diverses que procède la musique de chambre contemporaine. Les travaux des différentes écoles, les trouvailles et les recherches individuelles des artistes indépendants, donnent à son essor les destinées les plus diverses. Ce qui est certain — et cela seulement, absolu dans le domaine de la pensée créatrice — c'est que l'infini est ouvert à toutes les possibilités et que seul importe, quelle que soit la réalisation vers laquelle on tend, le principe d'équilibre qui demeure à la base de toute œuvre d'Art.