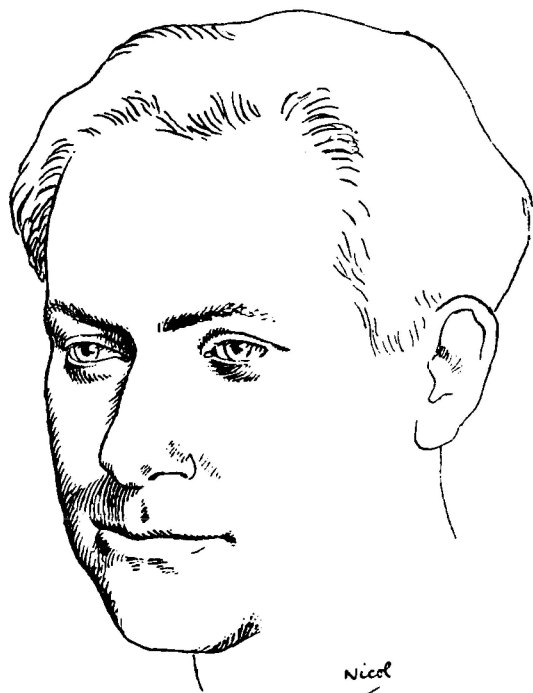


Marcel Delannoy



Dans une interview avec le regretté Lucien Chevaillier, Marcel Delannoy déclarait : « Il me semble que ce qui est intéressant dans la musique, c'est ce dont on ne peut parler ». C'est une opinion que partagent certainement les critiques et les musicographes. Poussée jusqu'en ses conséquences extrêmes, la proposition leur ôterait tout simplement la plume des mains. Mais il n'est pas mauvais qu'ils gardent notion de leur humilité, et restent persuadés qu'il est tout à fait vain de tenter la traduction en phrases, même savamment obscures, des pensées sans concepts que sont les idées musicales. Aussi suis-je tout à fait d'accord avec Marcel Delannoy quand il ajoute :

« Je réclame le droit de ne pas être toujours systématiquement ce que j'ai commencé par être... Je ne crois pas qu'il faille réclamer d'un musicien quelque chose de précis, ni une personnalité indéformable. Son évolution ne regarde aucunement le public. Ce n'est pas de lui, c'est de chacune de ses œuvres qu'il doit lui rendre compte. Je ne vois pas pourquoi on reprocherait à un artiste d'avoir fait une œuvre diamétralement opposée en tous points à ce qu'il avait fait auparavant. On ne peut lui reprocher qu'une chose, c'est que cette œuvre soit mauvaise ».

L'artiste qui a dit cela se fait de son art une conception sans mesquinerie et fort sympathique. Des œuvres « diamétralement opposées » c'est,

en littérature, ce que Flaubert voulut faire en écrivant *Salammbô* après *Madame Bovary*. Il s'est naturellement trouvé des critiques pour essayer de démontrer par *a plus b* que la fille d'Hamilcar était une sœur de la pauvre Emma. Les critiques ont toutes les audaces : ils voulaient que les deux filles de Flaubert fussent jumelles. Certains, beaucoup plus, tard voulaient voir une parenté entre le *Poirier de Misère* et le *Fou de la Dame*. Si l'on tient absolument à comparer ces deux ouvrages, le plus simple est de reconnaître qu'ils portent l'un et l'autre la marque d'un musicien-né. Et c'est tout.



Marcel Delannoy, qui compte de nombreux flamands dans son ascendance, est né dans l'Ile de France (aucun de ceux qui connaissent le *Fou de la Dame* n'en sera surpris) et c'est à la Ferté-Alais, le 9 juillet 1898, qu'il est venu au monde. Mais rien ne semblait le destiner à la musique, ni d'ailleurs l'en écarter. Son père étant ingénieur, il voulut être architecte ; mais, en même temps qu'il poursuivait ses études aux collèges d'Étampes puis de Saint-Germain-en-Laye, il apprit le piano. Puis, il voulut être peintre. La guerre changea tout cela et en fit un artilleur en 1917. C'est alors — chose émouvante et singulière — que la musique s'empara de son esprit.

Il travailla beaucoup lui-même. L'autodidaxie est redoutable, mais surtout aux faibles. Marcel Delannoy n'est pas de ceux-là. Et puis il fut assez avisé pour solliciter les conseils d'excellents maîtres ; Jean Gallon lui enseigna l'harmonie, et il fut admis en qualité d'auditeur chez Gedalge où il fit de la fugue. Il travailla avec Eugène Cools. On pouvait, n'est-ce pas, plus mal choisir.

Un jour, doutant de lui-même, tout près de désespérer, il alla chez Honegger. « Dois-je, lui demanda-t-il, continuer à fabriquer de la musique ? » La réponse — motivée — fut affirmative. Delannoy revint, apporta d'autres essais. Honegger écouta, conseilla. Mais il sut respecter scrupuleusement les manifestations d'une nature si différente de la sienne. Ce ne furent pas des leçons qu'il donna, et à peine des conseils. Ce fut plutôt l'exemple qu'un bon et grand ouvrier peut donner à l'apprenti, le goût du métier solide, et la confiance. Et cela, en vérité, est bien l'enseignement le plus précieux qui se puisse recueillir : c'est une sorte d'initiation quotidienne, affectueuse, et qui rappelle le temps où un Nicolas Poussin rece-

vait les conseils d'un Philippe de Champaigne, avant d'initier à son tour un Claude le Lorrain. Delannoy parle de ces heures passées rue Duperré, chez Honegger, sur un ton qui exprime gentiment sa reconnaissance. Mais ne vous disais-je pas tout à l'heure qu'il est fort sympathique? C'est presque une singularité, aujourd'hui, que de reconnaître publiquement que l'on a dû quelque chose aux conseils et à l'exemple d'un aîné...

Et puis il a travaillé avec acharnement. Il suffit de regarder ce grand garçon pour deviner ses qualités. Il a l'aspect solide du paysan de l'Île de France. Il en a la patiente audace et la santé morale, le bon sens. Il est de ceux qui ne croient guère aux engouements des snobs (1), aux caprices de la mode, aux succès de salons. Il connaît sa force, mais il n'en préjuge pas. Il calcule ses chances et s'engage à fond, après qu'il a tout bien pesé. Il est perméable aux influences, car il sait qu'il est mauvais de s'isoler dans une tour d'ivoire et qu'il faut vivre avec son temps ; mais il sait aussi que le bien le plus précieux est de rester soi-même, et que s'il est dangereux d'imiter, il est au contraire très profitable d'assimiler. Il s'est, comme tous ceux de sa génération, livré à Debussy, et puis à Bach, à Maurice Ravel, et à Strawinsky. Mais à ces maîtres, il a ajouté Fauré, qu'il connaît bien. Et remontant plus haut, jusqu'aux sources mêmes de l'art français, il est allé jusqu'aux contrapuntistes de notre Renaissance, jusqu'aux Jannequin, aux Claude Lejeune, aux Anthoine de Bertrand, à ces vieux madrigalistes dont les tranquilles audaces nous étonnent encore. Ceux-là maniaient la syncope bien avant qu'on ne soupçonnât le jazz... Mais Delannoy ne serait pas de son temps s'il n'avait aussi cherché quelquefois, dans sa musique, ce jaillissement et ce « dynamisme » dont les nègres nous ont amené le goût — comme il a cherché dans *le Poirier de Misère* et dans *le Fou de la Dame* à faire passer dans son écriture la sève de nos chansons populaires. Mais encore, ce ne sont point des imitations : c'est l'application d'une technique assimilée.

Quant aux traces d'Honegger ou de Milhaud que d'aucuns ont voulu voir dans son œuvre, ce sont plutôt les caractères d'une génération que l'influence de tel ou tel musicien particulier. On se ressemble naturellement entre artistes du même temps et de même milieu. Et peut-être Delannoy, s'il avait eu quelques années de plus, aurait-il été le septième du groupe des Six...

La liste de ses œuvres est déjà longue et compte des numéros fort

(1) Tout en reconnaissant l'utilité fréquente de leur action sur le public.

importants : deux fois, il occupa l'affiche de l'Opéra-Comique, et son nom a paru au programme de la plupart de nos concerts. On trouvera plus loin la nomenclature de ses ouvrages. Arrêtons-nous plus longuement au *Poirier de Misère*, au *Fou de la Dame*, au *Quatuor à cordes*, aux *Figures Sonores*. Aussi bien aurons-nous ainsi un portrait assez complet de Marcel Delannoy.

Delannoy n'avait encore composé que quelques mélodies et *Quatre mouvements pour le piano*, lorsqu'il s'attela résolument à la partition du *Poirier de Misère*. Le livret, dû à MM. Jean Limozin et André de la Tourrasse, est inspiré d'une vieille légende. Jean Limozin et André de la Tourrasse n'étaient pas plus vieux que leur musicien. Ensemble, les trois auteurs n'atteignaient point soixante quinze ans, l'âge, je crois, de leur héroïne. L'audace sied aux jeunes, mais ne réussit qu'aux mieux armés, car la chance est une récompense...

Misère, donc, qui n'a pour tout bien qu'une pauvre chaumière et un étroit verger, dont, pourtant, un énorme poirier fait son orgueil, a réconforté un vagabond pourchassé par les villageois. Sa charité est récompensée : le mendiant n'est autre que le grand saint Denys. Il exaucera le vœu que Misère formera. Misère ne redoute rien tant que les marauds voleurs de fruits : que son poirier retienne donc captif quiconque y montera. La Mort, sournoise, arrive. Misère la prie de se rafraîchir en cueillant une poire. Et voilà la Mort prisonnière. L'humanité est en liesse ; mais les années passent et bientôt les hommes viennent supplier Misère de rompre le charme : le fardeau des jours est trop pesant dans la décrépitude. Misère consent, mais fait ses conditions : elle-même demeurera en vie jusqu'au jugement dernier. Et la ronde macabre conduite par la Mort entraîne tous ces tristes vivants...

Delannoy écrivit cette partition de février 1923 à mai 1925. Il était encore, en ce temps-là, commis d'architecte, et « faisait la place ».

Puis il entra comme dessinateur à Primavera. Il avait pour camarades Seignot et Petit, qui se sont fait un nom comme « ensembliers », et qui se souviennent de ce grand garçon inquiet, qui tirait de son tiroir une vieille clarinette d'acajou et, maladroitement, s'essayait à en jouer. Il redoutait de n'être jamais qu'un raté... (1) Et quand le « Printemps » fut détruit par l'incendie, Delannoy, sans place, alla professer la peinture de lettres dans une

(1) Ne fut-il pas aussi le collaborateur de Jean Carlu dont la renommée d'affichiste commençait à peine?

école de rééducation de mutilés, rue d'Alligre. Mais Misère le consolait. Est-ce pour cela qu'on y trouve des accentés si humains, si poignants?

Deux actes du *Poirier* étaient écrits lorsque Roland-Manuel, qui venait de faire jouer au Trianon *Isabelle et Pantalon* et s'était épris de la musique de Delannoy, obtint une audition de M. Louis Masson. Jour mémorable ! Honegger et Roland-Manuel tournaient les pages ; Germaine Tailleferre, Licette Delannoy et l'auteur (qui avait fait l'école buissonnière pour la circonstance) jouaient et chantaient. Sans hésiter, Louis Masson retint l'œuvre nouvelle pour l'Opéra-Comique dont il allait bientôt prendre la direction (1). Il eut vite fait de convertir à son idée Georges Ricou, son collaborateur. Heureux de cette promesse, Delannoy abandonne aussitôt le papier calque et les lettres d'enseigne et se consacre tout entier à son troisième acte.

On se souvient de cette soirée du 21 février 1927 où, sous la direction magistrale d'Albert Wolff, le *Poirier de Misère* fut créé à la salle Favart. On se souvient des discussions passionnées auxquelles l'œuvre, aussitôt, donna lieu. Certains accusèrent l'auteur de bolchévisme et regardèrent sa partition comme une bombe explosible. D'autres opposèrent, non sans arrière-pensée, les hautes aspirations et la fraîche poésie du livret, au vitriol de la musique. Mais jusque dans les critiques les moins justes, on trouve la marque de l'étonnement admiratif devant ce musicien qui apportait vraiment des choses nouvelles et un tel accent de sincérité. Et le mot fut dit par Jean Marnold, dans un article enthousiaste du *Mercure de France*, écrit deux ans après le premier compte-rendu (remarquons-le) : « la partition tout entière est une sorte de miracle d'intuition géniale ». Et Jean Marnold, dans son enthousiasme raisonné, n'hésitait pas à prédire que Marcel Delannoy deviendrait un de nos grands musiciens : « J'écrivais la même chose en 1903 à propos de M. Maurice Ravel, ajoutait-il, et ce m'est une joie d'en saluer aujourd'hui un artiste aussi remarquable par ses dons que sympathique pour la franchise et la modestie de son caractère. Il est presque inconcevable qu'un musicien si jeune ait écrit une telle partition qui frise de bien près le chef-d'œuvre. Je ne sais quelle pusillanimité m'arrête de lui en reconnaître nettement le titre ».

Il est encore tôt pour juger définitivement le *Poirier de Misère*, mais une chose apparaît certaine : c'est que l'auteur a tenu les promesses qu'il

(1) Il faut admirer cette audace et ce flair, à une époque où la situation du théâtre lyrique est si lamentable, et regretter que ces efforts n'aient pas été soutenus. On retombe aujourd'hui dans une apathie mortelle.

donnait alors, et il les a tenues en se renouvelant. Cela, qui est si rare, ne surprend point quand on analyse la partition du *Poirier* : il y a dans cette musique de la candeur et de la spontanéité, de la verdeur et de la gaucherie, une sorte de « primitivisme » naturel, mais il n'y a point d'imitations de modèles plus ou moins heureusement choisis. Et si on excepte quelques appels de fanfare qui rappellent un peu — et encore — *le Roi David* au deuxième acte, on n'y décèle même pas l'influence d'Honegger.

Le point faible, c'est l'orchestration. Elle est incertaine. Elle est parfois confuse au point qu'elle cache la véritable image de cette musique dont l'écriture est si drue et si franche. L'instrumentation papillotante et impressionniste est en désaccord avec l'esprit même de la musique. Il faut bien espérer que M. Louis Masson qui a su le découvrir, nous redonnera *le Poirier de Misère* réorchestré par son auteur. Parmi les ouvrages de l'école contemporaine, *le Poirier* a sa place marquée et doit demeurer au répertoire (1).

Il est assez malaisé de dégager les caractères spécifiques de cette musique : quand on a dit et répété qu'elle est personnelle, on a tout dit. Mais cette définition échappe à l'analyse. Roland-Manuel l'a très justement mis en lumière : c'est en ne se cherchant pas que Delannoy se trouve ; point de formules préconçues, de partis pris arrêtés. Point de ces réminiscences plus ou moins déguisées ; une sympathie pour Ravel et pour Strawinsky, soit, mais une sorte de jaillissement spontané qui lie si complètement, si intimement l'idée et la forme qu'on ne peut plus les dissocier. Et c'est cela qui a fait reconnaître en Delannoy un véritable créateur : son œuvre est une, spontanée, généreuse et fraîche, hardie et sensible. La joie créatrice du musicien se devine au plaisir qu'il prend aux jeux du contrepoint, aussi bien qu'aux trouvailles mélodiques venues spontanément de la meilleure inspiration populaire. Voyez par exemple les chœurs du finale du premier acte, tout le troisième acte ; voyez comme il utilise sans le moindre effort, sans rien qui sente le « plaqué », les thèmes populaires venus du plus lointain de notre musique française (début du deuxième acte). Et puis voyez surtout à la fin, cette danse macabre qui est une page maîtresse, digne illustration musicale de la Danse des morts de Hans Holbein.

Il semble qu'un souci domine cette partition, et c'est que la musique reste constamment le commentaire du texte sans jamais l'étouffer. Par-

(1) Il faut s'étonner que depuis 1927, *le Poirier* soit une des rares œuvres qui n'aient pas été reprises. Il serait cruel de donner la liste de celles qui, plus heureuses, ont reparu sur l'affiche...

fois même, Delannoy laisse le « parlé » se substituer au chant, mais une trame sonore continue d'accompagner les paroles. Les rythmes sont francs et expressifs, les motifs s'inscrivent dans une carrure précise et simple, comme il convient à une musique d'inspiration aussi nettement populaire. Quant à l'harmonie, on remarque sous l'apparence polytonale de l'œuvre, une simplicité de même nature : point de parti pris ; l'assise tonale demeure permanente et on en garde l'impression très sensible en dépit des intrusions de tons étrangers. Ainsi dans cet exemple emprunté au finale du deuxième acte, qu'on aurait tort de considérer comme polytonal :



on voit marcher simultanément le même thème (doubles croches) en *ut majeur*, puis (croches) un canon *ré majeur*, *sol majeur*, le tout reposant sur une pédale de *do*, qui conserve l'impression tonale parfaitement nette.



Passons vite sur la *Ballade*, inspirée de la *Chiourme* de Pierre Mac-Orlan, et qu'Albert Wolff donna en première audition aux Concerts Lamoureux en février 1929 — passons vite puisque, malgré le succès remporté par cette œuvre, l'auteur l'a détruite. Pourquoi ? C'est son secret. Pourtant on constatait dans cette page symphonique un maniement plus sûr, plus aisé, de l'orchestre, et puis ces mêmes qualités de franchise, ce pathétique sans emphase et cette sincérité qui avaient tant séduit dans le *Poirier de Misère*.

Le Fou de la Dame acheva de placer Delannoy au premier rang des jeunes compositeurs français. Avant que cet ouvrage fût donné à l'Opéra-Comique, il figura au programme du septième festival de la Société Inter-

nationale de musique contemporaine, donné à Genève en avril 1929, où il fut accueilli avec le plus vif succès. En le retenant, Ravel et Ansermet ne s'étaient pas trompés : le public confirma leur choix et ce fut pour le jeune musicien français un véritable triomphe. Mais ce qui se passe à l'étranger, même si près de nos frontières, ne trouve guère d'écho ici : MM. Prunières, Cœuroy et Schaeffner furent à peu près seuls à rendre compte — mais en quels termes élogieux ! — de l'œuvre nouvelle et de l'accueil qu'elle avait trouvé (1). Paris, au théâtre (Opéra-Comique) et au concert (Lamoureux) (où elle fut jouée sous la direction de M. Louis Masson), devait, peu après, confirmer la sentence.

Aussitôt après *le Poirier de Misère*, Delannoy s'était demandé, non sans inquiétude, ce qu'il pourrait faire pour le théâtre. Les formes anciennes lui semblaient usées. Il voulait écrire une chose courte, susceptible d'être traduite plastiquement, et qui restât poétique cependant, une chose qui contînt de la musique pure et des « airs », des « ensembles » et lui permît, sans remplissage (dont il a horreur), de donner sa mesure.

Les librettistes du *Poirier de Misère* lui fournirent ce qui lui convenait : en faisant mouvoir sur la scène, à la faveur d'un rêve poétique, les personnages de l'échiquier, ils renouvelèrent un genre épuisé, et, combinant dans cette « chanson de geste » le ballet et le chant, ils donnèrent au musicien le prétexte dont celui-ci avait besoin pour opérer sa synthèse. Quels en sont les éléments ? Un fonds populaire de l'ancienne France, encore, et puis des matériaux empruntés à l'art nègre, au jazz, mais avec un discernement, un goût qui ne se dément point. Fondre tout cela pouvait sembler bien hardi : Delannoy l'a réussi avec un bonheur étonnant.

Donc, un soir de fête, Joli Mai et le Fou blanc parce qu'ils ont revêtu pour le bal ces costumes allégoriques, sont, pour une heure, entraînés par la fantaisie dans le monde imaginaire où la poésie est souveraine. En songe, ils voient s'animer les figures du jeu millénaire. La Reine, la Tour, le Roi, le Chevalier chantent et se meuvent, et eux-mêmes, emportés à la fois par l'amour et le rêve, dansent leur songe.

En écrivant cette partition, Marcel Delannoy se renouvela : on attendait de l'auteur du *Poirier* une œuvre qui ressemblât à la première. Sans préméditation, il apporta tout autre chose et qui valait tout autant : le 2 juin 1930, en compagnie d'*Angélique* de Jacques Ibert, et de *Rayon des*

(1) Ansermet était au pupitre. Parmi les interprètes : M^{me} Odette Ertaud, jeune femme de l'auteur et André Balbon, qui devaient créer l'œuvre à l'Opéra-Comique.

Soiries de Manuel Rosenthal, *le Fou de la Dame* parut salle Favart et gagna la partie. Tout le monde fut d'accord pour louer l'intense poésie dont Delannoy avait parfumé sa musique : l'air de la Reine, la sarabande, le combat, le *blues* final soulevèrent l'enthousiasme, et, cette fois, il n'y eut presque plus de notes discordantes dans la critique.

Il n'est pas plus facile de définir l'art de Delannoy dans *le Fou de la Dame* que dans *le Poirier de Misère*. Ce qui caractérise le mieux sa « chanson de geste », c'est l'archaïsme dans lequel elle baigne. Mais archaïsme sans raideur, sans pédanterie, et qui vient surtout de la sincérité, de la vérité avec laquelle le compositeur fait parler ses personnages ou les dépeint musicalement. L'exemple ci-dessous (l'air de la Reine) fera comprendre ses intentions et sa « manière », puisqu'il met bien en lumière ce mélange de raideur d'un temps où l'on portait cuirasse et armure, et de fantaisie d'une époque sur laquelle le rythme du jazz régna en souverain.



Le contraste apparaît dans l'union de la ligne mélodique et de l'accompagnement, qui, pourtant, sont en parfaite entente et ne souffrent nullement de leur voisinage. Sur la partition règne encore ce sentiment de la tonalité élargie, et qui rejoint par instants le *modal*. Contact bien légitime dans une œuvre où le moyen-âge tient tant de place. Mais on alourdit de telles choses en essayant de traduire avec des mots ce qui n'est que sonorités légères, effleurements harmonieux et poésie immatérielle...



Le *Quatuor en mi majeur* était sur le chantier depuis 1927. Delannoy l'abandonna pour se consacrer au *Poirier* et au *Fou de la Dame*. Il le reprit et l'acheva au Croisic pendant l'été de 1930. On peut considérer d'ailleurs

ce quatuor comme un essai de synthèse des tendances reflétées dans les deux œuvres scéniques de son auteur, et on peut affirmer, en tous cas, que ces pages de musique pure ne seraient pas ce qu'elles sont si Delannoy n'avait, tandis qu'il les préparait, écrit *le Poirier* puis *le Fou*.

Déjà en 1928, à Amsterdam, il avait fait jouer, non sans succès, des pièces pour quatuor. Mais ce n'était qu'une expérience, une ébauche. Reprises, refondues, ces pièces ont servi au *Quatuor en mi*, dont la première audition fut donnée par le Quatuor Capelle au début de 1931. MM. Charles Kœchlin et Henry Prunières portèrent l'œuvre devant le jury du Festival International annuel. Delannoy, cependant, la remit encore une fois sur le métier, et, après une exécution sans retentissement à la S. M. I., le Quatuor Krettly la fit triompher à Oxford. D'Angleterre, M. Prunières adressait à *Comœdia* un compte-rendu où il disait que Delannoy avait maintenant, et grâce à sa nouvelle œuvre « atteint ce qu'en termes sportifs, on nomme *la classe internationale* », et qu'à juger par l'accueil qui lui était fait à Oxford, il ne tarderait pas à être universellement apprécié. Je crois qu'aujourd'hui c'est chose faite : le *Quatuor en mi majeur* a été joué depuis en Amérique, à Strasbourg, à Lyon (par l'excellent quatuor Jean Gay) en Suisse et en Belgique : partout il a rencontré le même accueil.

Delannoy n'aime point qu'on parle devant lui de musique pure : il prétend que, neuf fois sur dix, on désigne par ces mots une musique dont la seule raison d'être est de servir de prétexte à des gloses dont les prétentions « esthètes » et littéraires masquent mal le vide absolu. Pour lui, la musique pure est avant tout... de la musique. De la musique « directe », qui se suffit à elle-même et se passe de tout commentaire. Et c'est ce qu'il a voulu faire dans son quatuor.

Le premier temps est une sorte de pastorale française, dont le calme est traversé un instant par un souffle plus ardent, mais, lui aussi, rustique. Le deuxième mouvement est nettement rythmique. Il va tout droit son chemin, à travers quelques syncopes, et rappelle le *scherzo* classique dont il a la franche bonhomie. Le troisième laisse voir de l'émotion : il affronte deux thèmes rigides, tour à tour funèbres ou épiques, et qui bientôt s'opposent à un troisième thème élégiaque et souple, pour se combiner enfin avec lui jusqu'à ce que tout revienne au silence absolu par l'élimination naturelle et successive des quatre instruments. « C'est, a dit M. Henry Prunières, peut-être le meilleur *andante* de quatuor que l'école française ait produit depuis Debussy et Ravel. Enfin le dernier mouvement rappelle le rythme du vieux rigaudon et la sensualité joyeuse des anciennes danses

françaises. Sur l'ensemble de l'œuvre règne un souci de construction tout particulier, et qui met en valeur les proportions, le contraste des ombres et des lumières, l'alternance des sentiments objectifs et subjectifs. Je choisis un exemple dans le troisième mouvement :



où le violon chante sur deux autres thèmes monotones et comme figés, que le second violon et l'alto vont répéter presque jusqu'à la fin. J'aurais voulu citer aussi, si la place ne m'était si mesurée, le milieu du premier mouvement, et la strette finale. Mais il faut se borner.



L'examen du *Poirier de Misère*, du *Fou de la Dame* et du *Quatuor* permet de remarquer trois aspects essentiels de l'œuvre de Marcel Delannoy (dont le fragment le plus ancien, remarquons-le, n'a pas dix ans d'existence). Mais dans le domaine de la symphonie pure, il ne s'est pas encore révélé. Sa *Ballade*, malgré le succès qu'elle avait obtenu près des critiques, il l'a détruite. Il cherche. Il travaille. Il rêve d'une œuvre construite, car ce lyrique est un constructeur. Il veut que cette œuvre soit pour la symphonie ce que son quatuor a été pour la musique de chambre.

Les *Figures Sonores* qui furent jouées aux Concerts Straram en mars 1931, sont, dans ce domaine, une réussite aussi brillante qu'aventureuse et exceptionnelle : il s'agissait d'illustrer musicalement un film documentaire de M. Jean Painlevé, *Crabes et Crevettes* : quinze minutes de musique pour « sonoriser » la bande. Delannoy accepta la gageure, et en un mois de travail, il résolut le problème. Dans son texte fragmentaire tout se tient miraculeusement. Ce n'est pas le fait du hasard — ou ce hasard se nomme intuition. L'orchestre de chambre de Walther Straram, magnifiquement, mit en valeur ces pages que M. Goldbeck a pu comparer au *Bourgeois*

Gentilhomme de Strauss. Crevettes et crabes? peut-être, mais, avant tout, musique, et qui, comme disait M. Florent Schmitt en son feuilleton du *Temps* : « sait garder une unité et une cohésion qui la maintiennent au « niveau de l'art le plus pur et le mieux ordonné. Par des oppositions inattendues, des gradations délicatement dosées, l'orchestre de chambre fait « merveille. Entre cent détails ingénieux ou émouvants, j'ai noté un air « de hautbois, d'une grâce, d'une mélancolie infinies, symbole, j'imagine, « de la détresse du petit crustacé surpris par le grand et affolé devant « l'inéluctable. Quand même, heureuse crevette! Les grands hommes « n'eurent pas toujours de telles oraisons funèbres! »



L'œuvre pianistique de Marcel Delannoy est fort variée en sa brièveté *Quatre mouvements*, *Clef des Songes*, et *Rigaudon*. Cette dernière pièce est néoclassique ; la *Clef des Songes* associe poétiquement les suggestions puisées au livre sybillin et le rêve du musicien nous conduit du *Souterrain* initial à la *Femme blonde* du finale, après avoir évoqué les bêtes, gare, guerre, pays natal, palais, port, escaliers, rues, deuil, source... Si la place m'était moins mesurée, je citerais quelques-unes de ces pièces. Je me bornerai à cet exemple :



tiré de *Faubourien*, dont le style dur et formel traduit si exactement ce que l'auteur veut suggérer.

Il y aurait plaisir aussi à s'arrêter près du *Marchand de Lunettes*, musique de scène pour la pièce de Delaquys, créée à Monte-Carlo en 1927 et qui révéla le nom de Delannoy (1). Une suite pour orchestre de chambre en

(1) C'est M. René Blum qui lui fit cette première commande.

a été tirée par l'auteur et jouée par Straram en 1928. Elle aussi est variée : l'*Ouverture* et le *Divertissement* s'apparentent au finale du *Quatuor* et de la *Bourrée* (que Delannoy écrivit pour l'*Éventail de Jeanne*, dont la première audition fut donnée chez Mme Dubost, avant de passer à l'Opéra) ; on y trouve aussi ce caractère dru, allant, populaire si remarquable dans les « marauds » du *Poirier de Misère*, et qui appartient bien à Delannoy. Le *Nocturne* de ce *Marchand de Lunettes* est tout voisin du premier mouvement du *Quatuor* et de la scène des amants au finale du *Poirier de Misère*. Coïncidence, ou mieux, inconscient hommage à la vieille théorie de la personnalité des tons, à leur sens précis, ces trois pages de signification si voisine, sont toutes trois écrites dans le ton de *mi majeur*.

Dans ses mélodies Delannoy a montré un sens naturel de la voix dont chanteurs et cantatrices le loueront. Mais ce souci de la courbe vocale ne lui fait abdiquer aucune des idées harmoniques et contrapuntiques qui lui sont chères. Voyez ces *Historiettes*, dont M. André George disait si joliment dans les *Nouvelles Littéraires* qu'elles « sont un coup de vin blanc, au matin, dans une ferme ». Voyez *Pâle Chanson*, et la trame unie et complexe sur laquelle se détache la ligne pure de la mélodie ; voyez *M'Entendez-vous ainsi ?* (J. Cocteau), *Le Galant Jardinier* (J. Moréas), mélodies à la fois bizarres et faciles, voyez les *Quatre Regrets* de Joachim du Bellay. Ces dernières pièces ne vous apparaissent-elles pas comme un effort tout particulier pour donner une nouvelle image de l'archaïsme musical et sortir des sentiers battus ?

Il faudrait encore citer un ballet, *Cendrillon*, commandé par Miss Ruth Page, qui le créa à Chicago en août 1931, et que nous devons voir un jour prochain à Paris. En Amérique, on a parlé à son propos de *Sylvia*, mais c'était pour dire tout simplement que la musique de Delannoy était, comme celle de Delibes, bien que toute différente, merveilleusement appropriée à la chorégraphie...



Voici donc, en définitive, un des « jeunes » qui font le plus d'honneur à la musique française. Déjà les œuvres qu'il a données permettent de le juger et de reconnaître qu'il a tenu, et largement, toutes les promesses de ses remarquables débuts. Il a le don — si rare — de se renouveler sans déchoir. Il est un de ceux qui ont le mieux compris les besoins nouveaux du théâtre lyrique. *Le Fou de la Dame*, après le *Poirier de Misère*, est une

date dans l'histoire de la musique dramatique. Dans la carrière de Delannoy, c'est une étape. Dans sa prochaine œuvre de théâtre, il tentera d'introduire l'élément humain du *Poirier de Misère* dans une forme aussi neuve que celle du *Fou de la Dame*. Avec André Obey, il réfléchit depuis longtemps à ce problème de la rénovation du drame lyrique ; il faut beaucoup attendre de Delannoy : il n'est pas de ceux dont les méditations restent stériles.

RENÉ DUMESNIL.

Nomenclature de l'œuvre de Marcel Delannoy*

	Éditeurs.
PIANO	
<i>Quatre mouvements</i>	Jobert.
<i>Clef des Songes</i>	Martine.
<i>Rigaudon</i>	La Sirène.
MÉLODIES	
<i>Deux pièces</i>	Heugel.
<i>Deux Poèmes d'André Germain</i>	Heugel.
<i>Trois Mélodies</i>	Heugel.
<i>Trois Historiettes (J. Moréas)</i>	Heugel.
<i>Quatre Regrets de J. du Bellay</i>	Durand.
<i>O Salutaris</i>	Heugel.
MUSIQUE DE CHAMBRE	
<i>Quator à Cordes (en mi majeur)</i>	Durand.
(quatre mouvements).	
ORCHESTRE SYMPHONIQUE	
<i>Figures Sonores</i>	Eschig.
<i>Ballade (inédite et détruite)</i>	
en préparation :	
<i>Symphonie (en trois parties)</i>	
THÉÂTRE	
<i>Le Poirier de Misère (3 actes)</i>	Heugel.
<i>Le Fou de la Dame (un tableau)</i>	Heugel.
MUSIQUE DE SCÈNE	
<i>Marchand de Lunettes</i>	Heugel.
<i>Tsar Lénine (inédit)</i>	
BALLETS	
<i>Bourrée (de l'Éventail de Jeanne)</i>	Heugel.
<i>Cendrillon</i>	Eschig.
Une opérette inédite sur un livret de Jean Limozin. (1)	
CINÉMA	
<i>Rapsodie Hongroise</i>	Sam-Fox.
(en collaboration avec Jacques Brillouin).	

(1) Il faudra bien entendre un jour ces trois actes qui apportent dans le genre léger un esprit neuf.

* Au moment d'aller sous presse, *La Revue Musicale* apprend, avec une vive satisfaction, que le *Grand Prix Blumenthal*, est décerné à Marcel Delannoy.