

humains, tout cela est également à la base de l'art debussyste. Sans doute, Baudelaire et son attrait pour les correspondances les plus insaisissables et les plus fugaces entre les divers aspects du monde sensible et de la pure pensée, ont orienté l'esprit curieux et perméable de Debussy. Mais cette influence n'a-t-elle pas agi à un même titre sur les symbolistes?

En notre qualité de musiciens, notre part dans la célébration d'un moment qui fut d'une extrême importance dans l'évolution de la pensée et de la sensibilité en France, nous la réclamons d'autant plus que, chose infiniment rare, notre art a été pour quelque chose dans la formation de cette esthétique. De Baudelaire à André Gide, la musique, fait exceptionnel dans l'histoire de la pensée française a été considérée comme une des formes les plus parfaites de l'art et a retenu l'attention et la sympathie des poètes. Il faut remonter à Ronsard pour assister à un phénomène analogue. Et, à notre point de vue, jamais depuis le moyen âge et la Renaissance, l'état de la sensibilité poétique n'a exercé un tel pouvoir sur notre art.

On ne saurait concevoir ni Debussy, ni Fauré, ni Dukas, ni Caplet, ni Duparc, ni Chausson, ni maints autres musiciens, et non des moindres, en faisant table rase de l'influence du symbolisme. Pour qui sait ce que représente cette pléiade de musiciens, non seulement dans l'histoire de la musique française mais à un point de vue international, on comprendra que nous revendiquons notre part et que nous prétendions faire état de nos droits,

Robert BERNARD.

Les Concerts

ARTHUR LOURIÉ : CONCERTO SPIRITUALE

Ecrit vers 1929, le *Concerto Spirituale* accède à l'estrade en 1936. Lourié pourtant n'est pas un inconnu, mais tenu par tous les musiciens pour un auteur très original. Evidemment, pour expliquer ce retard, les prétextes ne manquent pas : cet ensemble de cuivres, de chœurs et de piano concertant est inusuel ; l'œuvre exige une longue préparation ; et l'orgueilleuse discrétion d'un musicien assez sauvage et fort dédaigneux des coteries et des camaraderies, ne facilitait guère les choses. Cependant il me semble que — comme dans le cas, analogue à certains égards, de Maurice Emmanuel — c'est plus à l'intransigeance de son art qu'à l'intransigeance de l'artiste que doivent être imputées les résistances et incompréhensions qui accueillent la musique d'Arthur Lourié.

I

Le style du *Concerto Spirituale* est modal.

Le style — et non point la seule écriture harmonique : il ne s'agira pas de teinter une cadence en évitant une *sensible* — il s'agit de trouver une forme où l'ensemble et le détail, l'harmonique, le contrepoint et la rythmique, l'architecture et l'expression soient, dans un système dont la *modalité* est le principe mélodique, coordonnés avec la même logique de structure qui caractérise dans le système tonal, la Fugue ou la Sonate.

Cela revient à s'écarter résolument de la ligne historique qui va de Bach à Strauss et de Rameau à Strawinsky, pour suivre celle qui se dérive du chant grégorien et de Monteverde, qui est celle des musiques populaires, et qui dans l'histoire de la musique officielle ne se manifeste que sporadiquement : chez Beethoven, chez Berlioz, chez Moussorgsky, chez Debussy.

II

Non-conformisme dangereux : le style modal encourt bien des désapprobations.

1° Désapprobation des académies (cela va sans dire).

2° Désapprobation des Romantiques, lesquels militent pour le *développement*, pour la tension et la course vers la « résolution » finale, allure dynamique directement dérivée de la cadence tonale, — alors que l'inflexion modale demande un ordre *statique* : le pays de la Sonate romantique est fortement centralisé, chaque préfecture prenant ses directives de la tonalité régnante, du « Tyran Ut », comme dit Emmanuel ; au pays modal, les provinces sont plus librement juxtaposées, et l'unité ne sera pas assurée par la construction, mais relèvera de l'accent, de l'expression et d'une symétrie plus organique qu'organisée.

3° Désapprobation des néo-classiques pour lesquels la cadence DO FA SOL DO est fétiche intangible et l'accord de quarte et sixte la plus noble conquête du musicien.

4° Désapprobation des schœnbergiens et autres « fauves » : l'écriture modale est volontiers diatonique, chiche de dissonances et prodigue en accords parfaits.

5° Désapprobation enfin, plus difficile à déceler, mais certaine, du M. Ho mais qui sommeille au fond du cœur de nombreux contemporains, et lequel, en écoutant ces mélismes grégoriens, subodore je ne sais quel obscurantisme, un attentat au *Progrès* du langage musical — soupçon furieusement aggravé lorsqu'il s'agit, comme dans le cas du *Concerto Spirituale*, d'une œuvre d'inspiration religieuse.

Toutes ces objections, le *Concerto Spirituale* les a bravées, et sans hésiter.

III

Dès les premières mesures du Prologue — *Exultet iam angelica turba caelorum* — (voix d'hommes et cuivres), une extatique sérénité est invoquée, et l'invocation exaucée. Et d'emblée l'atmosphère musicale se dessine : l'*intonation* grégorienne des voix ; un rythme dont le coup d'aile sublime et fiévreux défie la carrure ; la cadence modale caractérisée par l'enchaînement par tierces des fondamentales ; les accords strictement diatoniques irisés de secondes, sixtes et septièmes ajoutées. Et pour résoudre le problème de l'accompagnement d'une ligne modale, cette stupéfiante trouvaille : le faisceau des trompettes et trombones n'*harmonise* point la mélodie, mais constitue autour des voix une sorte de diaprure, qui est à un accompagnement « classique » ce que le fond d'or d'une image byzantine est à l'arrière-plan d'un portrait du Vinci.

Après la monodie enluminée, le contrepoint du *Concerto pour piano, chœurs et contrebasses* (texte : Ps. LXVIII). Ici encore, Lourié a su accorder matériaux sonores, forme et expression d'une façon admirablement neuve et convaincante. Ce contrepoint est, techniquement, un *contrepoint à la seconde puissance* : rencontre non pas de plusieurs lignes, mais de plusieurs ensembles polyphoniques et indépendants. Les chœurs sont divisés en deux ou trois groupes, chaque faisceau de voix (à quatre parties !) constituant une « ligne » de la *polyphonie seconde*. Et contre celle-ci s'arc-boute la polyphonie du piano concertant, dont la partie a souvent une tout autre coupe, d'autres pivots rythmiques, presque un autre mouvement que la polyphonie chorale, et dont la sonorité, comme bien vous pensez, n'a aucune tendance à se fondre avec les voix.

Ce n'est plus l'auréole byzantine, ce serait plutôt la technique de l'*Enterrement du Comte d'Orgaz*, superposant dans une même composition une action terrestre et une action céleste. Rapprochement qui est peut-être valable au delà de la question technique ; la partie de piano donnant en effet une réplique plus nerveuse, plus humaine à la gravité désincarnée des voix. « *Ce que Greco a peint au-dessus de leurs têtes, ils le voient avec le regard de l'âme* », a dit Barrès des personnages de ce célèbre tableau. Ainsi, dans le *Concerto Spirituale* le piano *dit* avec les moyens virtuoses d'une époque moderne ce que « au-dessus de sa tête » les chœurs *chantent* en archaïsantes mélodées.

IV

Cette musique manie une technique complexe et une palette périlleuse avec un naturel, un accent d'émotion et de grandeur, avec une *nécessité* artistique qui ont désarmé à l'audition les plus mauvaises volontés. Pour originale qu'elle soit, elle a ses précédents et sa lignée. Monteverde est l'ancêtre spirituel de Lourié ; et, brûlant les étapes séculaires, tout près de nous il y a l'influence de Busoni, auteur d'un *Concerto* avec chœurs, et qui fut le premier à préconiser la polymodie et à encourager le talent naissant de Lourié. Enfin c'est des cortèges cuivrés et des images dorées du *Martyre de Saint-Sébastien* que la pensée d'Arthur Lourié me semble le plus directement dérivée : le musicien russe dégageant, avec toute la force de son ethnicité, l'élément moussorgskien que Debussy avait accueilli et affiné.

V

Il ne m'appartient pas de juger de la qualité mystique de cette œuvre admirable ; sur ce point le témoignage de Maritain et celui de Boris de Schloezer peuvent nous suffire.

Mais ce qui relève de la critique musicale, c'est de constater que le *Concerto Spirituale* évite l'hérésie romantique qui consiste à reporter sur l'œuvre d'art ce qui appartient à l'acte religieux. Voici un art tout de profonde beauté ornementale, étant entendu que l'ornement musical contient l'expression inconsciente, non pas l'explication volontaire de l'âme, que, en art religieux, cet ornement est, si vous voulez, le *graphisme* de la croyance, mais non pas son vocabulaire, — que cet

ornement peut accompagner et illustrer, mais n'a pas à résorber, encore moins à remplacer, l'oraison ou la profession de foi.

VI

L'exécution, au concert de l'*Orchestre Philharmonique*, a été superbe : grâce aux Chœurs de Vlassoff et à l'ensemble d'Yvonne Gouverné, qui chantèrent avec une pureté d'intonation et une qualité vocale sans reproche ; grâce à Charles Münch qui mena lesdits chœurs avec son admirable sens de l'émotion et de la grande ligne ; grâce à Yvonne Lefébure qui tint la salle en haleine et frisson pendant la *cadence* du piano laquelle, tournant lyrique du Concerto, est insérée entre les versets « *quare tristis es, anima mea* » et « *spera in Deo* ». Ce récitatif instrumental et quasi monteverdien fut scandé et chanté avec une sonorité et un accent inoubliables.

Si l'extrême fin de l'œuvre où, en symétrie avec le prologue, les cuivres et les chœurs enluminent le carillon jubilatoire du piano (comme au début les cuivres enchâssaient l'exultation des voix), si ce finale donc n'eût point toute sa portée, la faute n'en a été ni aux exécutants ni à la composition, mais au compositeur induit en erreur par la fallacieuse acoustique de la salle vide des répétitions. Sur sa requête obstinée, l'on décida, à la onzième heure, de dédoubler l'effectif des trompettes, trombones et tubas, et de ponctuer la *coda* de plusieurs intempestifs points d'orgue. Ce qui a suffi pour fausser sérieusement un équilibre sonore et architectonique qui en fait avait été parfaitement bien établi et dosé dans le texte de la partition.

Erreurs à réparer à la prochaine audition du *Concerto Spirituale*, lequel est, redisons-le, un des plus rares chefs-d'œuvre de la musique actuelle.

FRED. GOLDBECK.

////// IGOR MARKÉVITCH : *LE PARADIS PERDU* (Salle Pleyel.)

Les lecteurs de la Revue connaissent le *Paradis Perdu* par ce qu'en a dit l'auteur lui-même. S'ils ont lu les critiques de nos confrères, ils ont pu se faire une idée des controverses passionnées que l'œuvre soulève. Il y a, paraît-il, une Affaire Markévitch. L'air chaud du snobisme aurait gonflé cette Montgolfière. A la vérité il nous importe assez peu d'apprendre que telle coterie a lancé l'ouvrage alors que telle autre s'est épuisée en vains efforts pour l'empêcher de partir. Contentons-nous de dire que le *Paradis Perdu* a reçu un accueil triomphal à Paris et qu'une foule immense où les gens du monde n'étaient, somme toute, que deux ou trois cents, a acclamé le jeune maître. Cette foule, en manifestant sa surprise et sa joie, a répondu par avance aux accusations que nous avons lues dans les journaux : pauvreté d'invention, grandiloquence romantique, harmonies creuses, etc.

Tous ceux qui ont assisté au concert du 18 Juin ont compris que l'extrême nouveauté de l'œuvre ne consistait pas dans des trouvailles d'ordre musical, dans des créations de rythmes, de timbres ou de lignes mélodiques mais bien dans la position spirituelle du musicien. S'il fallait rechercher dans le passé une situation comparable à celle de Markévitch affrontant son public, ce n'est ni à Bach, ni à Mozart, ni à Chopin, ni à Debussy qu'il faudrait songer, mais bien à Gluck, à Beethoven, à Wagner.