

Ou encore, toujours en fonction de la forme musicale, la polyrythmie est possible : un morceau en six-huit contrepunté par une danse à trois-quatre, etc., etc.

Lorsqu'on se rappelle que ces rythmes, mètres et accents peuvent être réalisés par le danseur de cent manières, par des pas, des mouvements de bras ou de mains, inflexions ou détentes du corps, bref, par tous les moyens de la technique classique et de la technique tout court, on voit que l'asservissement que je propose au chorégraphe ne diminue point son rôle et devrait plutôt stimuler son imagination de danseur. Et, assujetti à une trame rythmique ainsi dérivée de la partition, le geste mimique (tout ce qui a trait à l'action scénique du ballet) sera à l'abri de l'exagération et de l'arbitraire, et prendra bien plus aisément l'accent et la qualité expressive visée par la musique.

Mais pour cela, il faut *d'abord* être musicien.

## VII

Non point parce que la musique aurait en principe le pas sur la danse. Mais simplement parce que, lorsqu'il s'agit d'un grand musicien, le « fait de l'art » dans un ballet, c'est le style du musicien : c'est, dans le ballet qui nous a occupé, la manière dont Roussel a nuancé le mythe d'Enée.

La chorégraphie n'en sortira pas autrement : pour un ballet de Roussel, elle sera artistique dans la mesure où elle sera roussélienne ; et elle sera roussélienne dans la mesure où elle se rapportera à la partition.

Et le chorégraphe de génie, ce serait celui qui ferait sentir ce rapport jusque dans la manière du dernier figurant de se tenir immobile.

FR. GOLDBECK.

# Les Concerts

## ////// AU CARREFOUR DES TENDANCES

Aux différentes époques de la musique, le style du temps, la « modernité », et ce qui s'y oppose, se définissent plus ou moins simplement.

Ainsi, par exemple, vers 1750, lorsque la Sonate et la Symphonie commencent à s'affirmer, tout le monde sait ce qu'il a à faire. Non que les plus grands musiciens soient toujours du côté du neuf : Jean-Sébastien, aux dires de son fils, était avec les vieilles perruques ; mais, si les courbes des grandes œuvres sont toujours complexes — (voir les reviviscences du style polyphonique dès Haydn), — les coordonnées de la tendance sont établies avec netteté.

De même, vers 1900, il n'est guère de problème musical qui ne se rattache à ce problème : *réagir contre Wagner*. Et, en 1920, on essaya — on y réussit, hélas, en partie — à créer une situation pareillement simple, par le mot d'ordre : *réagir contre Debussy*.

A l'inverse, nous ne voyons aucune démarcation de ce genre à l'époque de la jeu-

nesse de Schumann et de Liszt, il y a cent ans. Lorsque les « *Davidsbündler* » affrontent les Philistins, c'est pour des questions de qualité, non de tendances : Schumann, beethovenien avec Berlioz, est mozartien selon la ligne Cherubini-Mendelssohn, sans compter celle du mal-catalogable Chopin. A quoi Liszt ajoute encore la branche italienne du mozartisme : Bellini et Rossini. Au surplus, on a redécouvert Bach...

Eh bien, 1940, semble-t-il, promet d'être plutôt un 1840 aggravé qu'une date du type de 1750, 1900 ou 1920. Nos « tables de valeurs » sont avant tout des tables à rallonges : on peut être nombreux et divers à y festoyer ! Au delà de Bach, on ouvre les conserves de la musique pré-tonale, à l'autre bout on réchauffe les entrées de 1920, de 1900, de 1750.

Au hasard des premières auditions du mois passé, nous avons rencontré quelques œuvres dont chacune est caractéristique d'une manière définie d'aller à la recherche d'un style à travers le dédale des possibles.

#### 1. — SYNTHÈSE EN RACCOURCI

La « pièce » brève est fort populaire ; la pièce brevissime est peu pratiquée. On s'en méfie comme d'une mystification. « *Il ne faut pas exécuter ces sphinx* », lisons-nous dans les éditions du *Carnaval* de Schumann, et, avant Cortot, personne n'osait enfreindre ce catégorique *velo*.

Schoenberg, Webern et le Hollandais Pyper ont hasardé des morceaux de ce genre. Et cette fois, c'est un jeune Allemand qui s'y est aventuré : Robert Oboussier, avec ses *Abbréviationen* que l'on vient d'entendre à l'Ecole Normale de Musique, et qui révèlent un talent tout à fait exceptionnel.

Ces *Abbréviationen* sont des pièces pour piano de 4 mesures chacune ; certaines, par le choix des mètres [6/4, 8/8, même 5/2] et par le jeu des subdivisions rythmiques ne sont d'ailleurs pas tout à fait aussi courtes que l'on pourrait croire. Toutes poussent extrêmement loin l'art du demi-mot et de l'allusion ; surgissent, entrevues dans le miroir déformant du raccourci, maintes pages de la grande encyclopédie musicale : les allusions à l'*Invention* de Bach voisinent avec les allusions aux jongleries du *Pierrot lunaire* ; l'ombre d'un prélude de Chopin apparaît sur l'ombre d'un clavier ; puis une échappée de virtuosité ; ou encore un départ en double croches, quasi *fagotto*, et quasi Max Reger ; un tour de valse (un seul) italianisant, à la Richard Strauss ; et jusqu'à l'éperon du général Lavine, jusqu'aux crotales des *Epigraphes Antiques*... Et, encadrant, dominant toute cette bigarrure, je ne sais quelle constante allusion à l'accent beethovenien. Invocation irrévérencieuse et burlesque, mais légitime. Quelque chose comme les 33 *variations* sur le clavier de Lilliput.

C'est qu'il ne s'agit nullement d'impressionnisme, ni de hâtives astuces de sonorité.

Dans chacune de ces notations, chaque note a sa signification constructive : chaque note, et même chaque nuance, chaque inflexion. Timbre harmonique, (contrastes de densité sonore tirés de l'écriture dissonante), rythmique et forme sont équilibrés par un musicien qui a l'oreille extraordinairement fine pour ce genre de rapports ; et je regrette de ne pas pouvoir vous montrer ici, par un exemple, la plaisante opposition entre l'intelligence, les ruses d'Indien de la forme et le fantasque du contenu.



Nul doute que dans cette œuvre l'imaginaire ne prime le sensible. L'humain s'y révèle cependant : par un air d'impétuosité et de tension — comme si ces dessins n'étaient si brefs et si brusques que parce qu'un geste incantatoire y est enclos.

J'attends avec impatience les prochaines partitions de ce musicien dont l'esprit semble déjà avoir fait le tour de bien des choses. Celle-ci a été défendue avec un art convaincant par Nadine Desouches. Dans tous les genres, qu'il s'agisse de Roussel ou de Jolivet, de Samazeuilh ou d'Alban Berg, cette jeune disciple d'Yvonne Lefebure est une des traductrices les plus vivantes et autorisées de ce qui, de nos jours, s'écrit pour ou contre le piano.

## II. — ROMANTISME

Quelqu'un qui sait « faire partir » un morceau d'orchestre comme se déclenche la *Tripartita* de Vladimir Vogel n'est pas le premier venu. Pour la vigueur et l'allant coloré on pense à un Honegger qui serait plus raisonneur et plus systématique. Mais il est fâcheux que l'on continue de penser à Honegger — pour se dire que, dans le *Prélude à la Tempête*, dans le *Mouvement symphonique n° 3*, un message orchestral de ce genre nous a été dit bien plus clairement, plus succinctement et surtout allégé de cette mystique romantique du « développement » des motifs qui donne à l'œuvre de Vogel son air d'introduction et montée infinie vers un événement musical qui n'arrive pas — ainsi que l'a fait très sagacement remarquer Mad. Jourdan-Morhange l'attentive critique du journal *La République*.

L'analyste du programme nous renseigne que la « cellule [ou thème] de l'œuvre (dont les transformations commandent tout le morceau) se trouve dans le début de l'adagio », et que, « dans l'imagination de l'auteur, cet adagio doit jouer le rôle d'émetteur d'ondes ». Qu'est-ce à dire ? Si, par ces ondes, l'auteur veut entendre le courant de sympathie entre œuvre et auditeur, il faudrait répondre que c'est là, question de grâce plutôt que de procédé de composition. Mais je crois que « dans l'imagination de l'auteur », il ne s'agit que d'une dénomination plus moderne de la « cellule » nommée plus haut : le *xix<sup>e</sup>* siècle féru de biologie évolutionniste voyait partout des cellules et des organismes, et l'art romantique, presque par définition, avait pris ces idées à son compte. Avec le progrès, les cellules biologiques ont fait place aux théories électro-dynamiques, et il n'y a aucune raison pour que l'esthétique romantique ne suive le mouvement. Et en lisant, — après le concert — cette analyse, je m'expliquai pourquoi, en fait d'ondes, on rencontre, dans cette *Tripartita*, les effluves chromatiques de Wagner et du frankisme, et pourquoi son auteur attribue à des procédés techniques, excellents en tant que tels, des vertus artistiques beaucoup moins certaines.

Busoni, qui tenait son disciple Vogel en grande estime, demandait en 1920 « que l'on dit définitivement adieu au THÉMATIQUE et que l'on reprît la mélodie — non pas dans le sens de « motif plaisant » — comme principe dominant la trame polyphonique...etc.

Comme de coutume, Busoni avait raison.

Tout est là : non pas dans le sens de motif plaisant ; mais point non plus comme « cellule », comme émetteur d'ondes ou autre agent dynamique désespérément abstrait.

## III. — RÉPLIQUE AU ROMANTISME

On sait la réplique trop facile qu'une certaine Ecole des environs de 1920 a faite au romantisme dans lequel, pour plus de commodité, elle englobait le prétendu impressionnisme de Debussy : culte d'un certain genre de « motifs plaisants » et autres ingénuités. Esthétique négative, tributaire du romantisme comme Pança reste serf de Don Quichotte, tout en le contredisant sur toute la ligne.

Formé à cette Ecole, Vittorio Rieti, si j'ai bien compris son 2<sup>e</sup> *Concerto* pour piano, semble peu à peu s'en détacher, tout au moins en ce qui concerne la partie orchestrale de sa nouvelle œuvre.

La *partie soliste* de ce concerto reste pourtant bien schématique. L'auteur a eu manifestement le souci d'écrire un « vrai Concerto pour piano », et l'instrument protagoniste (confié à la solide virtuosité de la parfaite musicienne et pianiste qu'est M<sup>me</sup> Marcelle Meyer) articule avec volubilité et brio des traits et arpèges, en solo et en tutti mais qui semblent arbitrairement surajoutés à la pittoresque allure de ballet de l'accompagnement.

## IV. — RECOURS AU DIATONIQUE

En revanche, dans le *Concerto pour violon* de Malipiero (3<sup>e</sup> nouveauté du même Concert Münch), l'esprit de l'instrument concertant règne en maître : la prédominance de l'esprit mélodique (postulée par Busoni) s'affirme magnifiquement, et s'appuie sur l'écriture diatonique et sur le fréquent emploi de tournures modales.

On connaît la profonde prédilection de Malipiero pour les madrigalistes du xvi<sup>e</sup> siècle italien. Leur influence ne fait pas défaut dans ce nouveau Concerto et se combine ici avec celle des grands virtuoses du siècle suivant, de Locatelli par exemple ; non pas par imitation et pastiche, ou dans le vain espoir d'un « retour à..... », mais dans un harmonieux esprit de sérénade, fait de ferveur, de gratitude, d'ironie et de crépuscule.

Techniquement, ce Concerto représente une réaffirmation énergique de la bonne vieille règle de contrepoint que chaque partie doit être chantante et se suffir à elle-même : c'est un faisceau de monodies qui tantôt se conjuguent en parallèles à la manière d'une mixture d'orgue, tantôt s'opposent, au contraire, avec cette aventureuse indépendance, que l'écriture modale favorise. (C'est peut-être à l'esprit monodique de l'œuvre que nous devons l'exceptionnelle plénitude de cette *cadence* si curieusement placée en intermède du finale).

Avec son 1<sup>er</sup> *Mouvement* réservé aux raffinements constructifs, avec son *lento* qui, bonne nef d'Ulysse, passe sans dommage entre l'écueil de suavité et l'écueil de rhétorique, avec l'enjouement heurté de son *finale*, ce Concerto est d'une simplicité trompeuse, charme dès l'abord mais réserve le meilleur de sa séduction.

Espérons, même à notre époque accueillante aux premières auditions, hostile aux secondes, de le réentendre. Charmy en a donné une interprétation d'une ampleur et magnificence telles, que même les plus fervents admirateurs de ce beau violoniste et prestigieux *Concertmeister* furent en droit de s'étonner.



## V. — DÉTENTE

Si, comparée au dynamisme romantique ou à l'inquiétude des synthèses stylisées à quatre épingles, la mélodie diatonique d'un Malipiero constitue une détente relative, détente du langage aussi bien que de l'accent expressif, l'art de Charles Kœchlin représente une détente de cette sorte poussée à un point qui en notre siècle nerveux, tient du phénomène.

Ce Francis Jammes de la musique, mais qui est en même temps un maître de toute technicité du contrepoint et, en outre, l'esprit original et critique que l'on sait, admet sans embarras que dans son art cohabitent et alternent, par nulle ironie inquiétée, toutes les ascendances médiévales, bachiennes, romantiques, fauréennes et debussyistes de la musique d'aujourd'hui. Son attitude fait penser à celle du mystique moyenâgeux et allemand qui (du point de vue de la sérénité contemplative) « accordait égale valeur à toutes choses » [*alles glliche schätze*]. C'est ce qui donne à toutes ses œuvres, au plus travaillées comme aux plus lâches (et Dieu sait s'il y en a des deux espèces) une fraîcheur très séduisante et une vraie ingénuité. Et aussi à leur atmosphère, cette sorte d'équilibre « indifférent » qui désarçonne les romantiques et les agités, — tout au moins, en présence de celles qui ne désarment pas par leur réussite inattaquable.

M. Guieysse vient de vouer à Kœchlin 2 Concerts de musique de chambre, où l'on entendit des Sonates pour divers instruments, des Sonatines et des Mélodies. Il faut l'en louer sans restriction, car le grand musicien en question est bien plus admiré que connu. Evidemment, ces œuvres méditatives demandent à l'interprète, à l'auditeur, au lecteur — et dans les programmes, — leur heure, le lieu et l'accord propices. Les plus belles géorgiques ne sont pas faites pour être dévorées à l'enfilade. Mais elles ne sont ni moins belles, ni moins intéressantes et appréciables pour cela.

## VI. — LE DIVERTISSEMENT DU ROI CHARLES VI

Etrange époque où un Kœchlin et un Strawinsky peuvent voisiner sur les registres du même art : en comparaison, Moussorgsky et Saint-Saëns font figure de frères-jumeaux !

Avec l'auteur de *Jeu de Cartes*, fini de muser. Son style actuel n'admet pas un mélisme, pas une couleur orchestrale, pas une tournure formelle qui d'abord ne justifie de son authenticité.

Sévère leçon administrée aux débonnaires et aux rhétoriciens, aux tenants de la facilité et de l'emporte-pièce, à tous ceux que nous voyons sourire ou mordre avec les dents du voisin.

Mais l'extravagance et toute voyante originalité ne sont pas moins strictement exclues par le Strawinsky de 1938 : et pour *Jeu de Cartes*, musique enjouée, c'est au code de l'enjouement musical, ainsi qu'il a été établi en période classique de Haydn à Rossini, que Strawinsky se conformera aussi rigoureusement qu'aux statuts d'un club qui se respecte.

Mais voilà l'impasse du joueur : ne point pasticher, ne prendre de seconde main ni

forme, ni vocables — et cependant strictement observer la règle du jeu. Que fera-t-il ?

Il citera. Les matériaux classiques qu'il emprunte, il les marque de guillemets, c'est-à-dire d'un signe distinctif. Et comme une lucidité diabolique lui montre, à chaque terme qui lui vient à l'esprit, le précédent classique qui s'y reflète, la page se couvre d'autant de guillemets que de mots.

Je ne pense guère à cette phrase rossinienne, citation réelle, qui se rencontre dans *Jeu de Cartes*. Mais je pense à l'accent bizarrement indirect de toute l'œuvre. Tout y est clair, logique et équilibré. Mais chaque touche mélodique, rythmique ou instrumentale semble se présenter, non pour elle-même, mais à titre d'indication de l'œuvre que l'auteur du *Jeu de Cartes* eût écrite s'il avait été le contemporain de Stendhal ; qu'il eût dédaigné d'écrire s'il avait été romantique ; dont il eût écrit quelque pâle et naïf reflet, s'il avait été un musicien selon l'esthétique de 1920 ; et dont, étant le Stravinsky qu'il est, il nous donne cette sorte de contre-épreuve fantomatique.

Elle me fait penser à un envers de tapisserie, ensemble de fils, de nœuds et de stries dont jamais âme qui vive ne verra le côté face. Un personnage d'Hoffmann l'a installé dans son salon et ne se lasse point d'entretenir ses invités de la vivacité des teintes, du piquant de la scène et du naturel des figures représentées par ce magnifique gobelin.

FR. GOLDBECK.

#### ////// A L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS : ALBERT COATES.

On se plaît à reconnaître aux chefs anglais qui nous font visite sûreté du métier, autorité du geste. Puis, suivant les cas, on fait des réserves soit sur leur nature musicale — foncièrement différente de la nôtre pour des raisons trop longues à considérer ici — soit sur leur façon de rendre telle ou telle œuvre, tout autre, bien souvent, de ce que nous envisageons nous-mêmes. Il me semble qu'Albert Coates est un de ceux dont la direction se rapproche le plus de nos propres conceptions. Ses commandements se font toujours en souplesse. Il évite autant la mimique désordonnée qui fatigue le public et dérouté les exécutants, que le dessin presque géométrique auquel se complaisent, il faut bien le dire, quelques-uns de ses compatriotes et dont le plus sûr effet est de congeler l'exécution. En outre, les intentions de M. Coates sont fort clairement exprimées. Je ne sais si on lui fit la grâce de répétitions supplémentaires, on aurait pu le penser à la précision des attaques, à la transparence de la sonorité, au soin qui dégageait un timbre ou signalait une rentrée.

On a si peu l'occasion d'entendre une œuvre importante d'un compositeur anglais que l'on suivit avec vif intérêt la *London Symphony*, de Vaughan Williams. Datant, si je ne me trompe, de 1913, jouée une ou deux fois, au plus, à Paris, elle est une des pages maîtresses de la première manière de cet auteur qui vint autrefois demander des conseils à Ravel. Comme le titre l'indique, Vaughan Williams a voulu évoquer l'atmosphère de Londres et aussi la symboliser musicalement, le compositeur étant, d'ailleurs, un des pionniers de l'impressionisme dans son pays, un des premiers à secouer le joug Wagner-Brahms et à se rapprocher de Debussy. A-t-il déjà, dans sa *London-Symphony*, atteint ce double but ? On ne peut dire que Brahms soit absolument absent des deux premiers mouvements. Le scherzo est d'une écriture très