

du battement de cloches innombrables, la douloureuse « symphonie » du départ, la plainte résignée de l'*Hiver* et le *Chant funèbre* si grand, si noble, si poignant. Musique très subjective, observe Paul Collaer, encore que le chant du loriot surgisse, rendant plus sensible la détresse de l'héroïne qui s'en va au milieu de l'insouciance nature. Musique d'impressions, mais sans les procédés déjà périmés de l'impressionisme post-debussyste.

Darius Milhaud, en écrivant sa partition s'est préoccupé de son enregistrement éventuel, seul moyen de rendre pratique aujourd'hui l'exécution d'une musique de scène. Il a donc formé son orchestre d'instruments favorables à la sonorisation : petite flûte, clarinette, deux saxophones (soprano et alto), deux Martenot (l'un en *vibrato*, l'autre sans *vibrato*), un vibraphone, orgue, piano à quatre mains et batterie. A cet orchestre est incorporé un quatuor vocal. L'effet des voix humaines associées à la voix surnaturelle des ondes est surprenant. Jamais jusqu'ici les ondes n'avaient été employées dans l'orchestre avec autant d'habileté ni de raffinements. L'effet, en particulier dans l'*Angelus*, des cordes du piano vibrant par sympathie sous l'influence des ondes produit une émouvante impression de mystère. Les saxos, la flûte, la clarinette, viennent diversifier la sonorité des ondes qui risquerait de paraître monotone, le premier moment de surprise passé. A ce point de vue l'*Aurore* est une page orchestrale admirable de nouveauté.

Il règne dans toute cette partition une émotion humaine et une intuition du mystère. La musique communique directement à nos sens la signification profonde du drame de Paul Claudel et ajoute beaucoup au poème. On s'en rend compte quand, au deuxième acte, elle cesse, on ne sait trop pourquoi. Il y aurait intérêt, semble-t-il, à ce que la partition commentât d'un bout à l'autre le drame. Souhaitons entendre bientôt à Paris une représentation parfaite de l'*Annonce* avec une exécution musicale aussi réussie que celle de l'orchestre Pro Arte dirigé par Arthur Prévost, avec à l'orgue, l'étonnant musicien-apôtre qu'est notre cher Paul Collaer.

Henry PRUNIÈRES.

Pays-Bas

//// IGOR MARKEVITCH : PSAUME POUR SOPRANO ET ORCHESTRE.

Cette œuvre, composée au cours de l'été 1933, à la demande de Mme Vera Janacopoulos, a été exécutée pour la première fois en décembre par l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Ce qui en elle frappe d'abord, est une simplicité inouïe, une indifférence absolue, malgré ce qu'on en peut dire, à l'égard d'artifices intellectuels et formels quels qu'ils soient. Une musique inventée de toutes pièces, avec le seul souci d'exprimer la vérité et d'amplifier les répercussions d'une pensée dont on subit à travers elle la très forte réalité. D'où, au premier contact avec elle, un déplacement de l'intérêt qui devine que ce n'est que vues par l'intérieur que les intentions de Markevitch paraîtront dans leur vrai jour, et qui s'attache à pénétrer au cœur

même de ce qui fait le sujet du Psaume. Avec l'aide du texte, dont elle procède sans cesse comme branches et feuillages d'un arbre procèdent de son tronc, et dont elle intensifie ainsi la portée, la musique nous y fait toucher à la réalité d'un très grand monde. Dieu est ici magnifié par l'évocation de l'immensité de l'univers, par l'exaltation de ses innombrables glorificateurs et leur solitude lorsqu'il les abandonne. Dans le Psaume, plus que dans les Hymnes, et dans l'envol d'Icare auxquels pourtant cette œuvre s'apparente par plus d'un côté, Markevitch semble découvrir un sens de la profondeur quasi physique, que rend sensible l'étendue incroyable d'un orchestre qui, dans un accord de six ou sept notes, embrasse la presque totalité du clavier sonore.

Il serait pourtant inexact de croire que l'intérêt de la musique passe au second plan. Un langage, cela est vrai, docile et d'autant plus précis et plus vaste que moins de conventions le mortifient. Mais en même temps, on assiste à une sorte de prise de conscience de la pensée par la musique qui identifie les deux moments de ce processus de création, propre à Markevitch, qu'il explique dans un bref article paru dans un récent numéro du *Minotaure* et par lequel il espère rendre la musique à son véritable rôle, qui est de « recréer le monde dans le domaine des sons ». Car il est manifeste que la musique ici n'est plus cet art en soi, dont les lois, même violées, ont une valeur indépendante du sens qu'on lui peut donner et précèdent les fins auxquelles on la peut affecter. Si lois il y a, et il y en a, elles sont d'esprit et en fonction de la seule intention de l'auteur qui en dispose librement sans se laisser asservir par elles. Aussi la nouveauté de plus en plus frappante du langage musical de Markevitch, d'une magnificence sonore vraiment inédite, ne tient-elle pas tant à la nature harmonique de ses accords, ni à la variété de leurs enchaînements, mais plutôt à leur *signification* sonore. Harmonie parfaitement établie, et analysable, mais dont l'analyse véritable est tributaire de son objectif et non d'elle-même. La plupart du temps on découvre en des accords que leur disposition orchestrale avait rendus méconnaissables, des accords d'une si audacieuse simplicité qu'ils semblent un défi à tous ceux inventés avec tant de peine sous prétexte de nouveauté et qui sont généralement faux : accords parfaits, accords de sixte, de septième de dominante, présentés quelquefois sans déguisement aucun, plus souvent avec une ou deux fausses relations d'octave, mais embrassant une telle étendue qu'ils sonnent d'une manière entièrement neuve. Outre cette absence, que nous venons de signaler, de stériles combinaisons harmoniques, on découvre, peut-être plus caractéristique encore, un manque total d'artifices rythmiques. Jusque dans ses passages les plus enchevêtrés, le mouvement de cette partition s'exprime par des nombres purs, qui ne subissent aucune altération et semblent correspondre à une vérité physique : sur la base d'une même unité rythmique et généralement d'un même thème mélodique, 3 se superpose à 4 et à 2, 4 se superpose à 6, etc., soit dans le cadre d'une même mesure, soit chevauchant d'une mesure sur l'autre, donnant ainsi à chaque partie une animation pure et libre comme le mouvement varié et immuable des astres.

Le texte, tiré des Psaumes, sans en reproduire aucun en particulier, en réunit divers fragments qui en montrent quelques aspects principaux : admiration, désolation, glorification de Dieu, reconnaissance.

Une première partie, dont le thème est l'admiration, entre d'emblée dans le vif

du sujet, et par son étendue sonore, crée aussitôt cette impression d'un très grand univers qui se maintient à travers toute l'œuvre jusque dans ses passages les plus dénudés. Puis, subitement, à l'évocation de la majesté du Créateur, tout l'orchestre se tait, laissant la parole à la seule flûte que soutiennent à distance les altos, créant ainsi, une sorte de viduité sonore, que vivifie un sourd roulement des timbales et où se meut la ligne mélodique de la voix, d'un effet inoui. Cette première partie s'achève par une espèce de *stretto*, très markevitchien à différents rythmes se superposant de la manière que nous avons signalée.

La deuxième partie, une prière, s'ouvre par une longue mélodie de la flûte, sous laquelle après une modulation admirable, entre la voix, qui passe ensuite au dessus de la flûte, et se mêle à elle dans un sensible balancement de sixte. On trouve ici, intensifiés, tous les éléments des admirables mouvements lents de Markevitch, la lente progression de leur mouvement, l'écriture très espacée et transparente de leurs parties, l'importance donnée à l'entrée des basses (qui ici rappelle celle du 2^e Hymne), enfin, l'emploi de la batterie qui anime et souligne le silence comme d'une faible respiration.

De longues mesures où seul compte le rythme, ouvrent, après le cri de deux accords du piano, le *laudate* qui suit, et réchauffent l'atmosphère raréfiée de la deuxième partie, tandis que les basses font entendre aussitôt un rythme que reprendra le piano à l'attaque du thème. Trois moments essentiels, articulés sur les nuances du texte lui-même (Ps. CXLVIII) se partagent alors le troisième fragment, marqué *con fuoco*. La voix entre sur une batterie de septième de dominante au piano, tandis que le thème du *laudate* à 6/4 à la voix et au petit bugle est entendu *simultanément* au célesta et aux flûtes dans un mouvement trois fois plus lent. Cette superposition de rythmes se maintient à travers tout le *con fuoco*, tandis que dans le grave, le tuba fait entendre un rythme de 4 contre 6, repris en syncope au trombone. L'orchestre tout entier repose sur la batterie harmonique du piano, qui, à partir de la septième de dominante sur *si maj.*, soutenant un texte qui énumère tous ceux qui glorifient l'Éternel, évoquant ainsi la pensée d'une immense armée, monte en même temps que le thème à l'aigu de l'orchestre, par tons entiers conjoints utilisant le procédé très markévitchien de la poussée vers l'aigu. A un premier nœud harmonique, accord cher entre tous à Markevitch, qu'on trouve déjà dans la Cantate et très fréquemment dans Rébus, le rythme général change et d'une unité de 3 passe à une unité de 2, tandis que le petit bugle se détache de la voix. Puis, après une reprise du premier thème rythmique et deux formidables *crescendi* qui sortent entièrement des limites de la musique, l'arrivée se fait sur *si majeur*, comme dans l'envol d'Icare, tandis que le piano amplifie le mouvement par 4 accords contre 6, et que la petite flûte et le célesta tout en haut de l'orchestre, jouent éperdument dans une frénésie de joie. Au milieu de ce logique et ordonné tumulte qui se maintient à travers tout le *con fuoco*, la voix fait ce qu'elle peut et l'orchestre la couvre de son débordement sonore.

La dernière partie, *tranquillo e sostenuto*, déroule en contrepoint de doubles-croches égales, les notes de l'accord d'*ut maj.* sur une pédale de *mi bemol* et une basse de *fa dièse* qui oscille avec *si*, puis avec *la*, tandis que l'accord évolue en une broderie simultanément inférieure et supérieure. La sonorité et le mouvement de cette dernière partie qui par son esprit fait songer au finale de la *Sonate 111*, sont quelque

chose d'inoubliable. Avec une pulsation égale de doubles-croches, Markevitch rend sensible le mouvement même de l'univers, de l'eau, de l'air, du vent dans l'herbe. Au milieu de ces merveilles, la voix chante avec un paisible délice. Cette partie finale s'achève sur un dessin du célesta doublé aux violons qui reprend imperceptiblement le thème du *con fuoco* et va se perdre dans le ciel. L'œuvre se ferme sur de grands accords simples et transparents, tandis que la voix chante un dernier « Loué soit Dieu ».

De l'orchestre, qui a les dimensions d'un orchestre de chambre, seuls les instruments clairs comme les bois (très peu de hautbois) sont affectés aux dessins mélodiques. Le basson ponctue le rythme ainsi que le trombone et le tuba. La batterie, infiniment complexe, mais jamais compliquée, nous semble quelquefois surchargée, notamment dans l'emploi de certains rythmes syncopés. De ces trente instruments, la disposition est variée avec un tel art que le même orchestre produit une impression tantôt d'une densité, tantôt d'une viduité extraordinaires.

Nous avons parlé longuement de cette œuvre avec d'autant plus de plaisir que nous ne l'aimions guère la première fois que nous l'avons entendue. Cependant une fois qu'on l'a comprise, comment n'être pas attaché par la joie la plus profonde à une œuvre dans laquelle, d'une manière absolument neuve, un esprit livre le meilleur de lui-même, avec une vérité, une assurance et une simplicité qui devraient faire trembler tous ceux qui cherchent — et parviennent — à nous tromper avec des procédés faux. Pour notre part, nous aimons le *Psaume* à l'égal d'un chef-d'œuvre.

Pour ce qui est de la conception musicale de Markevitch, il l'illustre avec trop de magnificence et de certitude pour que nous puissions songer à la discuter en elle-même. Cependant nous ne croyons pas, comme il le fait lui-même dans le ravissement de ses découvertes, que ce soit là l'unique aspect, l'unique raison d'être de la musique. Pour nous inscrire pour une fois au nombre de ces gens qui renvoient à dans vingt ans pour juger d'une œuvre qui sera restée semblable à elle-même, nous attendons les prochaines œuvres de Markevitch et leur évolution pour juger de la fertilité de ses principes. Principes d'ailleurs qui — nous l'avons dit — semblent de la manière dont il les exprime, l'exposé d'un processus de création qui est le sien plus que ses théories esthétiques proprement dites.

Alex DE GRAEFF.

La Musique par disques

ORCHESTRE.

Peu de disques de musique classique, mais tous de la plus haute qualité. La *Symphonie Concertante* de Mozart, pour violon et alto avec orchestre, exécutée par Al. Sammons et L. Tertis et l'Orchestre Philharmonique de Londres, dirigé par Sir Hamilton Harty, doit prendre une place d'honneur dans toutes les discothèques. Ce n'est pas que l'on ne puisse trouver à redire à certains mouvements pris par Sir Hamilton Harty, mais la sonorité des instruments solistes entre les mains de deux virtuoses comme Sammons et le fameux Tertis, comme celle de