

LA DISCONTINUITÉ N'EXISTE PAS DANS L'UNIVERS (1)



Pour animer l'œuvre, pour lui donner la sensation de vie, l'émotion qui ne sauraît s'éveiller rétrospectivement chez l'auditeur, l'exécutant doit faire appel à sa propre initiative. Mais son initiative ne doit pas être ignorante. Le travail qui consiste à envisager soigneusement les éléments expressifs ne suffit pas car *toute analyse est dissolvante en principe* et quoi qu'elle fasse, d'ailleurs, avons l'habitude — contrainte

Nous — dans notre travail d'exécution musicale aussi bien que dans nos études et analyses, de délimiter les différents membres de phrases d'une œuvre. Mais il ne faut pas oublier que ce ne sont point des phrases isolées, mais des phases de tumescence et de détumescence d'un tout — flot émotif continu qu'a voulu noter l'auteur et dans lequel il s'est senti balancé. Ces termes extrêmes, bien que démarqués, restent en cohérence dès l'entrée en matière au début d'une œuvre, celle-ci même n'étant que la continuation affirmative d'un état émotif préexistant.

Ils sont donc liés par un fil musical qui, pour nous, paraît s'amincir dans ce que nous appelons un peu légèrement les zones et les notes de passage, et auxquelles négligemment nous n'accordons pas leur réelle importance au cours de nos études. En réalité, les virtuoses compréhensifs font d'instinct une ligature parfaitement cohérente de toutes les inflexions expressives du contenu musical d'un rythme. Et c'est par là, remarquons-le, que l'exécution d'une œuvre par un tel se distingue généralement de celle de tel autre.

Sur la phrase elle-même, il est difficile de créer une bien grande divergence d'interprétation. Le plus souvent elle s'impose dans son évidente signification. Mais aux points délicats d'union tout devient nuance. Trop vite nous pensons que là ont été jetées des notes de remplissage, des formules convenues de transition, petites ficelles d'auteur. Si la chose est possible quelquefois, il n'en est rien la plupart du temps, et même les silences, les incises, les pauses de voix qui sont les avant-coureurs d'une révolution subite de la phase musicale doivent être traitées par nous comme des valeurs positives, aussi vivantes que si elles étaient des sons.

Chez Beethoven, ces grands vides sonores sont parfois un moyen aussi puissant que le son pour traduire une phase dramatique de son émotion. Le secret de l'homogénéité d'une œuvre est là.

Il n'est pas rare non plus qu'un compositeur ait cherché à faciliter l'exécution de tel ou tel passage, évitant les difficultés que la technique ou l'esthétique, à son époque, eût été incapable de résoudre ou de comprendre, mais qu'elle peut vaincre aujourd'hui aisément. Il est bien certain qu'aucune œuvre de quelque valeur n'a pu déchoir, par le perfectionnement des moyens de traduction; bien au contraire (2). Ce qui signe la maîtrise d'un chef-d'œuvre c'est la possibilité de le ressusciter en l'amplifiant de toute la richesse de nos instruments. — La finesse du grain de leur matière musicale est si subtile et si extraordinaire qu'elle supporte cette surcharge en s'en embellissant. Mozart au piano-forte est plus vivant que sur son antique clavecin. C'est indéniable. — Le monde a marché et nous ne nions pas qu'une reconstitution de la musique sur l'instrument qui la vit naître ne puisse avoir son charme. Mais c'est un charme purement intellectuel et de culture; il est en dehors de l'esthétique essentiellement musicale. C'est une satisfaction documentaire ou archéologique, sans plus, lorsqu'elle ne dégénère pas en snobisme. Une œuvre de génie jetée dans l'espace, c'est une graine qui sans cesse se développe; ce n'est pas un corps mort ou arrêté dans sa croissance. L'œuvre d'art, puisqu'on la rappelle à la vie, doit être vivante, et pour

(1) Cet article servira de préface à l'« Essai d'analyse psychologique expérimentale appliqué aux Sonates piano et violon de Beethoven » que prépare l'auteur.

(2) « Un art fait des progrès lorsque ses moyens s'augmentent, que sa carrière s'étend, que ses objets s'agrandissent, et nous nous rapetissons sans cesse. Les productions d'art sont d'autant plus belles, qu'elles atteignent à un but plus reculé, plus important, plus difficile, et qu'elles donnent le sentiment du beau à des hommes plus exercés et plus délicats, pour qui l'énergie, la vérité, la chaleur n'auront jamais rien de capricieux ni d'arbitraire. »

cela elle doit revivre de la vie que nous vivons. Mais cette résurrection ne peut s'opérer qu'entourée de précautions minutieuses. L'éclairage déjà puissant que nous projetons sur les grandes œuvres n'en illumine cependant pas toutes les faces. La mise au point des masses de leur architecture n'est pas achevée encore. Le travail d'analyse qui nous permet de descendre dans leur substance profonde est, peut-on dire, infini. Quant aux nuances à préciser, elles sont encore sans nombre.

Et pourtant un grand peintre — Corot —, si je ne me trompe, disait un jour que l'art de bien peindre n'était au fond que l'art de savoir observer et de traduire les nuances. Cette remarque s'applique encore davantage à la musique qui est le monde des nuances et des nuances des nuances. Or, « nous aussi — musiciens — sommes peintres » ; sachons-le bien.

Marcel HERWEGH.

L'Edition Musicale

CHANT ET PIANO (Suite)

De BERNARD VAN DIEREN, toute une série de **mélodies** (6) : [A. D., tessitures et prix variables], dont le vêtement harmonique évoque des souvenirs wagnériens.

Voici trois robustes **Noëls populaires d'Alsace** (4), harmonisés par MAURICE DUHAMEL, pour chant et piano ou harmonium, où chœur mixte « a capella » [F., voix moyennes, le recueil piano et chant : 2 fr. 50 ; pour chœur, chaque N° séparé : 0 fr. 30, majoration 150 %] et **Deux poèmes de Ronsard** (1), par JACQUES DURAND [voix moyennes, F., le recueil : 2 fr. 50].

A contre cœur (1) : « Sollicitude » (Franc-Nohain), « Odile » (Jean Cocteau), « Théo » (René Kerdyk), par P.-O. FERROUD [voix élevées, D., prix, chaque : 2 fr. 50].

De PHILIPPE GAUBERT, **Quatre ballades de Paul Fort** (1) [2 éditions, voix élevées ou graves, M. F., recueil : 4 fr.] : « Le Départ du matelot », « Sur la mer au pâle soleil », « S'ils gagnent bataille », « Le ciel est gai, c'est joli Mai », et le **Secret** (1) [voix grave, M. F. prix : 2 fr.], poème d'H. de Régnier.

Quatre Romances (5), poèmes de P.-J. Toulet, musique de MAURICE JAUBERT : « En Arles », « les Trois Dames d'Albi », « Plus oultre », « Le Temps d'Adonis », [voix moyennes, M. F., prix net, recueil : 3 fr.], dédiées à quelques compositeurs de la jeune école contemporaine se plaisant à utiliser, comme il sied, les ressources de l'harmonie dissonante moderne.

Un pareil souci n'apparaît point dans les **Chansons sous l'organdi** (4) : « Chanson du pertuisanier », « La Soie bleue », « Ouvrez votre huys, Guillemette », « la poule jaune », « Chanson de la mère Moreau », [voix moyennes, M. F., le recueil : 3 fr. 50, plus majoration 150 %], texte et musique de TRISTAN KLINGSOR, qui évidemment ne prétendent qu'à un agréable badinage.

A citer enfin **Odelette** et **Echo** (3) (H. de Régnier) par MARCEL LABEY [M. F., voix hautes, prix : 2 fr. et 1 fr. 75, plus majoration 150 %] ; **L'Eglise du Village** (4) (Hélène Naville) [voix moyennes, A. F., prix : 2 fr., majoration 150 %] par J. DE LA PRESLE ; quatre **Chants populaires** (1) primés au 5^e concours de la « Maison du Lied » en 1910 : « Chanson Espagnole », « Chanson Française », « Chanson Italienne »,

« Chanson Hébraïque » [F., voix moyennes, prix : 1 fr. 75 à 2 fr. 50 chaque], de MAURICE RAVEL : **Vierge Sainte** (1) (Henri Perreye), de J. GUY-ROPARTZ, avec accompagnement de piano ou d'orgue ad libitum, [voix moyennes, M. F., prix : 2 fr.] ; **Voici** (3) (Verlaine), par J. SZULC [voix élevées, F., prix : 2 fr., plus majoration temporaire].

b) CHANTS ET INSTRUMENTS DIVERS

ENSEMBLES VOCAUX

Viens, une flûte invisible scupire (V. Hugo), chant flûte et piano [voix moyennes, A. F., prix : 3 fr.], **Ecoute mon cœur** (1) (Rabindranath Tagore), pour chant et flûte seule [M. F., voix moyennes, prix : 2 fr. 50], par ANDRÉ CAPLET, où la flûte dessine ses arabesques capricieuses au-dessus de la ligne vocale, offrent des spécimens d'un genre assez différent des **Deux Sonnets** (1) de Joachim du Bellay et Ronsard, [voix haute, A. D., le recueil : 2 fr. 50], avec accompagnement de harpe, du même auteur.

Le **Sonetto VII of Edmond Spenser's « Amorette »** (6), par B. VAN DIEREN (trad. française Calvocoressi), pour ténor et 11 instruments, [D., prix, partition avec réduction pour piano : 4 sh.] est d'une polyphonie complexe et très fouillée dans le détail sonore, avec une liberté d'allure rythmique caractérisée. Les **Seven Poemes of Thomas Hardy** (6), pour baryton solo et chœur d'hommes, par HUBERT J. FOSS [M. F., prix, le recueil : 12 sh. 6 p. ; chaque : 2 sh.] : « The Sleep-Worker », « The Sergeants Song », « Night in the Old Home », « Hap », « The Dark-eyed Gentleman », « to Life », « Friends Beyond », luxueusement présentés en recueil, offrent, par contre, un fréquent emploi des dessins d'accompagnement obstinés.

Enfin, puisque je suis l'ordre alphabétique, l'on voudra bien me permettre de signaler, ici, parmi les publications récentes, mes **Deux Madrigaux** (7) (poèmes de Charles d'Orléans) : « Dieux qu'il la fait bon regarder » [M. F., partition et réduction pour piano, prix net : 2 fr. 50], et « En yver, du feu, du feu » [D., partition et réduction, prix net : 2 fr.], pour chœur mixte, sans accompagnement.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

(1) Durand. (3) Eschig. (4) Rouart Lerolle. (5) Jobert (6) Oxford University Press (Milford) Amen House Warwick square E. C. 4 London. (7) E. Ploix, et au Guide, 20, avenue de l'Opéra.