

LE COURRIER MUSICAL

ET THÉÂTRAL

ABONNEMENT
pour la France et les Colonies
Un an :: :: :: Fr. 60

ABONNEMENT
pour les pays Étrangers
Un an :: :: :: Fr. 100

La Musique américaine devant l'Occident

par Jacques Janin.

« Comparaison n'est pas raison », dit le proverbe. Et le proverbe n'a pas tort, parce que la comparaison porte souvent sur des objets différant dans leur esprit ou dans leur forme, ou encore se réalisant sur des plans d'expression incompatibles. Mais elle peut devenir valable lorsqu'il lui est fourni ce que l'arithmétique appelle un « commun dénominateur » et l'esthétique un « critérium ». Autrement dit, elle doit s'établir sur le lieu de la rencontre des termes comparés. Le lieu existe *toujours*. Il est situé dans le particulier ou dans le général, dans le concret ou dans l'abstrait, mais il existe. La numération seule connaît des fractions irréductibles. La vie, l'art ne les connaissent pas. L'art, principalement, se réfère à un très petit nombre de mobiles, communs à tous les hommes, bien que conscients, à des profondeurs diverses, chez un certain nombre d'entre eux seulement. Ceci nous autorise, et même nous prescrit, de délimiter le plan de jugement des réflexions qui vont suivre, et de nous y tenir.

Le langage est sans doute, de toutes les sources d'information, la plus sûre. Ce simple mot : *esthétique*, découvre à l'analyste des espaces intellectuels d'une étendue immense. En vérité, l'esthétique *est éthique*. C'est-à-dire : l'esthétique agit sur les mœurs en agissant sur les états d'âme collectifs, dont les mœurs sont une expression généralisée. Inversement, les mœurs agissent sur l'esthétique et en déterminent les inclinations temporaires. Voici un autre proverbe : « La musique adoucit les mœurs ». C'est strictement vrai dans le cas d'une musique bienveillante, issue de mœurs policées et harmoniques, et leur restituant les intentions qu'elle leur a empruntées. Dans le cas contraire, le contre-pied du proverbe devient vrai. On peut le voir sans lunettes. Nos mœurs sauvagement individualistes, où la brutalité des appétits et la volonté de puissance s'exerce librement, derrière le paravent de formules morales édulcorées ont engendré un foisonnement de musiques agressives qu'une époque moins âpre en ses désirs et en ses modes de vivre n'eût tolérées ni d'oreille, ni de cœur. Action et réaction réciproques.

Que nous le voulions ou non, c'est la Vie qui, dans son effort de spiritualisation incessante, nous entraîne vers le Beau, et attend de lui qu'il nous entraîne vers elle. Et cette vérité d'évidence dégage aussitôt le caractère essentiellement utilitaire de l'Art. Utilitaire ? Bien plus : *éducateur*. Selon sa teneur, l'Art est une éducation ou une contre-éducation. Il élève ou abaisse le tonus spirituel, et partant moral, de l'espèce. Il y a peu de chances que l'esthète le plus subtil réussisse à sortir de ce dilemme.

Nous n'ignorons pas ce que cette thèse peut avoir de rébarbatif pour un très grand nombre d'artistes authentiques, et nous avons choisi à dessein les termes qui devaient l'éclairer sous son jour le plus cru. Mais ce serait trahir notre pensée que vouloir s'en armer pour faire de nous le champion d'un puritanisme musical à l'usage de gens bien pensants, de personnes pâles et de buveurs d'eau. Nous ne sommes pas abstinents. Nous ne sommes pas davantage marchands de rhétorique. Nous essayons simplement d'exercer avec lucidité une critique objective, sans d'ailleurs nous dissimuler les conditions hasardeuses d'une prospection de ce genre.

Mais si la critique est vouée à une incertitude définitive, si jamais elle ne peut mieux faire que d'avancer des opinions strictement individuelles, sans aucun rapport avec une raison stable, on peut se demander à quoi elle sert. Nous ne poserons pas une question aussi périlleuse pour notre propre personne et pour l'organe qui nous ouvre innocemment ses colonnes, et nous proposerons au lecteur assez résolu pour nous suivre jusqu'ici cet enchaînement d'axiomes :

1° Une musique est bonne dans la proportion de ce qu'elle renferme d'esthétisme ;

2° L'esthétisme est ce qui, artistiquement parlant, perfectionne l'âme humaine, ou, à tout le moins, la raffine ;

3° L'âme humaine est perfectionnée, voire raffinée — dans le fond, c'est tout un — dans la mesure où elle est apte à s'évader de ses perceptions personnelles pour gagner une zone de sensations commune à plusieurs. Et plus le champ sensitif est vaste, admettant un nombre de participants plus étendu, plus la sensation est de grande qualité.

Nous ne nous dissimulons pas que si les deux axiomes premiers, suffisamment étayés par ce qui précède, sont aptes à soulever des antagonismes irréductibles, nous allons avec le troisième nous aliéner le peu de sympathie qui nous reste. Contre nous vont se déchaîner les zélés du « moi », dont l'art contemporain produit peut-être les plus belles variétés, et d'autre part les habiles qui, croyant nous prendre à notre propre piège, vont inférer que nous donnons pour supérieur entre tous le genre dit « chanson des rues », comme réunissant sans conteste le plus grand nombre de suffrages.

Tout cela pourrait se mettre au point avec beaucoup de mots. Nous épargnerons tout le monde — nous-mêmes y compris — en faisant trêve de raisonnements et en citant nos témoins.

Les plus grands noms de la musique parlent pour nous. Plus ils sont grands, plus grande est l'autorité qu'ils nous prêtent.

Trois musiciens, trois modeleurs d'âmes : Bach, Beethoven, Wagner. Trois modeleurs d'âmes, s'il en fut — Bach, c'est la foi olympienne, la création égale, dans son domaine, au créateur, la création continue et soutenue, n'ayant commerce avec les tempêtes passionnelles qu'à la façon de l'océan, qui produit les siennes comme une écume légère, à la surface. Beethoven, c'est l'effusion du cœur en action contre le roc de l'insensibilité

animale, la tendresse du fort qui renouvelle de soi et par soi seul la volupté de se donner, le pélican qui s'enivre de son sacrifice, non sans en sentir et sans en dépeindre le drame. Wagner, c'est le surhomme intellectuel qui saisit à pleins bras les symboles de la civilisation spirituelle et les voile dans l'onde sonore, pour leur donner audience à l'émotivité de la foule.

Nous disons, à leur sujet : « civilisation spirituelle ». Ces trois sont, en effet, des civilisateurs, et parmi les plus efficaces des instituteurs de civilisation du monde moderne. Nous disons : « spirituelle » parce que la civilisation spirituelle *seule* compte, étant *seule* susceptible d'accroître et de libérer des illusions le bonheur où se rue l'humanité contemporaine.

Ces trois forment, jusqu'à nouvel ordre, la Trinité de la Musique. Ils matérialisent les positions avancées de la conscience de l'Occident, en tant qu'elle est susceptible d'expression musicale. Ils règlent notre soif de musique et indiquent le niveau extrême où elle peut s'étancher.

Encore que New-York soit à quelque 5.000 kilomètres de notre bonne capitale, il ne faudrait pas croire que, dans ce long préambule, nous avons perdu l'Amérique de vue. Mais pour situer la position de sa musique par rapport à celle de l'Europe, il était nécessaire d'examiner d'abord la valeur civilisatrice de la nôtre. En dehors de la Trinité susdite, nous pouvons produire une grande quantité de bons et beaux musiciens, dont le classement relève des principes employés jusqu'ici, et dont le moindre serait encore très capable de faire la joie et la fierté d'une nation aussi jeune que vaste. Nous allons maintenant amener notre amie transatlantique sur le terrain choisi par nous, et dépouiller ses apports, quand ce ne serait que pour lui prouver que, nous aussi, savons dresser un bilan.

En bloc, l'Amérique nous apporte le jazz. Pour une découverte, c'en est une. Le jazz a développé les capacités motrices et gymniques de notre espèce jusqu'à un degré jadis inconnu. Le jazz a inventé des rythmes neufs, créés, avec des moyens très connus, des atmosphères harmoniques entièrement originales, trouvé à la mélodie populaire une stylisation plus raffinée et plus incisive, organisé des combinaisons de timbres inédites et savoureuses, découvert de nouveaux instruments et développé la virtuosité sur certains autres, empiriquement pratiqués jusqu'alors. Le jazz a édifié un mouvement, un système et une littérature de la musique complets par des procédés presque exclusivement personnels. Ce que tout cela vaut en force expressive et persuasive, nous ne l'apprenons à personne. Le jazz a recruté des partisans dans tous les milieux et à tous les échelons. Beaucoup ne sont que des amateurs de danse. Mais un certain nombre voient en lui l'illustrateur et le pourvoyeur d'une forme nouvelle de la sensibilité moderne et préconisent sa transfusion dans le sang de notre musique, espérant de cette opération un surcroît de vitalité. C'est ce point de vue qui nous intéresse. Y a-t-il compatibilité chimique entre la sève musicale de l'Amérique et la nôtre, et devons-nous en souhaiter le mélange ?

Il n'y a guère plus d'un siècle et demi que l'Amérique venait au monde. Elle recevait d'Europe un afflux d'hommes rudes et frustes, pressés avant tout d'acquiescer et qui, ayant à créer de toutes pièces les instruments de la vie et de ses échanges, n'avaient pas plus le loisir que le goût de s'occuper d'art. C'est un truisme que, sauf pour ceux qui le créent, l'art est une occupation de gens bien pourvus. Mais comme il n'y a pas de labeur qui ne veuille être détendu par une juste récréation, les Américains se délassèrent avec ce qu'ils avaient à leur portée : le sport.

Ce sport édifie et consacre l'esthétisme du corps humain, et à ce titre, c'est aussi un art, le plus répandu, le plus intelligible de tous, parce que la vie corporelle est, de toutes, la plus éveillée, la plus consciente. Les Américains firent du sport par nécessité et par goût, en gens bien portants qui entendent user de leur capital, en hommes d'action peu disposés aux spéculations de l'esprit et aux raffinements de la sensibilité animique.

Comme ils firent du sport, ils se livrèrent à la danse. La danse participe des mêmes mobiles que le sport, mais elle les porte à un degré de réalisation supérieur. Le sport ne considère le mouvement que sous le rapport brutal du résultat musculaire à obtenir. La danse le stylise en y associant l'instinct et la culture du Beau. En même temps, elle évolue dans le champ vibratoire hyperactif créé par l'attraction et le rapprochement des sexes, ce qui lui fournit des possibilités d'expression et de sensation universellement significatives.

Par la danse, la musique américaine est née. Entre la littérature dansante de l'Amérique et la nôtre, il y a de profondes différences d'esprit, et par conséquent de structure, qui tiennent à ce que l'une et l'autre ne se réfèrent pas aux mêmes mobiles. La première est au service d'un besoin purement physique, animal, de mouvement. Le mouvement est son origine et sa fin. Le rythme l'envahit, la subjugué, la tyrannise. Ceci prouve, par un autre détour, ce que nous disions de la portée utilitaire de l'art. La musique de danse américaine est la meilleure de toutes parce qu'elle est la plus dansante. Sans aucun doute, elle a été faite par des danseurs, ou tout au moins par des musiciens profondément épris de danse et appropriant étroitement leur sensibilité musicale à leur sensibilité cinétique. En Europe — exception faite pour la Russie et l'Espagne — la danse et la musique sont beaucoup plus dissociées. La danse est pour nous bien plus un passe-temps qu'une nécessité vitale. Nos compositeurs de musique de danse fournissent un travail de seconde main sur des formules qu'ils n'ont pas trouvées, dont ils ne vivent pas l'application. Le mouvement

est le point d'arrivée, mais n'est pas le point de départ. C'est pourquoi ceux d'entre les nôtres qui s'essaient à démarquer les syncopes américaines n'obtiennent, sauf exception, que des résultats d'une platitude irrémédiable. On ne fraude pas plus les lois de la création artistique que celles de la création physique. La première de ces lois est que la nécessité, ou le besoin, est, en association avec une inspiration adéquate le générateur de l'œuvre d'art. C'est pourquoi la musique américaine, pleinement nécessaire, possède, à son plan, une valeur éminente.

Son instrumentation provient des mêmes références et concourt au même but. Les timbres sont riches, chauds, portant à la peau, soulevant l'épiderme en spasmes rythmiques, sonores et portant loin, pour dominer le tumulte d'une foule en action. La batterie, qui rythme toutes les cadences, devient à ce point prépondérante qu'un nouveau terme, le jazz, devient nécessaire pour la caractériser. C'est bien le cas de redire que « la fonction crée l'organe ».

Le tout forme un ensemble assurément original, et nous comprenons très bien que de distingués musiciens de la vieille Europe en aient subi l'attrait. Mais ce serait faire preuve d'une réflexion sommaire que d'espérer donner à cet art une destination autre que la sienne, et de vouloir greffer cet églantier sauvage sur les fleurs les plus racées et les plus accomplies de notre antique jardin. Toute greffe est possible, à condition de porter sur une même essence. Or, l'essence de notre musique ne ressemble en rien à celle de la musique d'outre-océan. Elle se comprend, cette essence, et se légitime par l'affirmation pathétique de Beethoven, au seuil de la *Messe en ré* : « Partie du cœur, puisse-t-elle aller au cœur ! » Exprimer les impondérables du sentiment, voilà la mission fondamentale de notre musique. On peut lui faire dire autre chose, évidemment, et plusieurs en ont fait l'essai, non sans y réussir bien souvent. Il n'en reste pas moins que l'organe par excellence du musicien, tel que nous le concevons, est le cœur. En Amérique, ce sont les jambes.

Notre critérium, qui n'a cessé de jouer tout au long de ces lignes, devient ici un instrument de classement d'une utilité irremplaçable. Massenet a

le droit de dire qu'il fait parler le cœur. Et Puccini aussi. Et même Mascagni. A quelle distance pourtant ne se trouvent-ils pas de Beethoven ! La raison en est qu'ils ne font jouer que des passions de caractère individuel et animal. L'*Hérodiade* de Massenet et l'*Yseult* de Wagner parlent d'amour l'une et l'autre. Cela n'a pourtant pas la même résonance. L'amour de Beethoven est universel, impersonnel et panthéistique. Celui de Wagner se manifeste par des individualités, mais prises comme symboles et représentant les types idéaux de notre espèce. Les personnages de Massenet ne mettent en scène qu'un banal fait divers. Au surplus, appuyer ne servirait de rien. Ces choses sont aussi évidentes qu'indémontrables.

L'Amérique est très loin de cela. On nous objectera peut-être qu'elle commence à produire des symphonistes. Nous en connaissons peu. Nous connaissons M. Antheil, très jeune et très attaché aux formules lancées, puis abandonnées par M. Stravinsky, et dont le *Ballet Mécanique* ne montre qu'une musique de procédés faciles dans le genre imitatif, lui-même facile entre tous. Nous connaissons les *Impressions de gratte-ciel* de M. Carpenter, remarquables d'écriture et de coloration, mais qui, sans rien innover dans le domaine européen, ne nous apportent pas d'éléments spécifiquement américains, si ce n'est une réminiscence de jazz très épisodique et peu significative. Nous connaissons encore la *Rhapsody in blue* de M. Gershwin, le premier à tenter l'utilisation symphonique des effets de jazz. Musique bien faite et savoureuse, mais qui ne sort pas de son plan, et qui relève des appréciations générales que nous avançons tout à l'heure.

On ne peut exiger que l'Amérique édifie en un jour une musique opposable à la nôtre. Mais précisément, nous voudrions éviter des assimilations tendancieuses ou irréfléchies où, des deux parties prenantes, elle seule aurait quelque chose à gagner, et qui augmenteraient la confusion organisée autour du travail de nos musiciens. Que chacun se connaisse et ne se laisse pas distraire de sa voie. Les Américains, eux, savent ce qu'ils ont à faire. C'est une connaissance où ils nous dominent de loin. En cela, nous pourrions les imiter avec fruit.

JACQUES JANIN.

Un nouveau "Tristan" français

par Th. Lindenlaub.

Tristan et Isolde de Wagner a été maintes fois traduit en français. On connaît au moins les trois versions principales : la première en date, celle de Victor Wilder, — celle d'A. Ernst et L. de Fourcaud, utilisée jusqu'ici à l'Opéra, qui n'a pas repris l'ouvrage depuis 1914, — celle de Maurice Léna et de M. Jean Chantavoine, établie en vue des récentes représentations de l'Opéra-Comique. Une quatrième vient de paraître dans la *Collection classique* de l'éditeur Durand. Elle a pour auteur M. Gustave Samazeuilh. C'est une œuvre, dans le plein sens du terme, et nous voulons dire ici en quoi sa valeur est capitale.

Nulle part dans le drame wagnérien, le poème ne fait corps plus étroitement avec la musique. Ecoutez *Tristan* dans la langue originale : ce sera l'une de vos premières impressions. Vous n'entendez pas un double langage, mais, comme nulle part ailleurs, cette fusion unique, que l'Allemand

et que la légende prétendait être démesurée et injouable. En voulant la rendre facile, qu'on l'ait un peu diminuée, qu'on en ait effacé plus d'une nuance précieuse par ce style conventionnel du livret d'opéra, c'était alors péché véniel : on allait au-devant du public, on lui facilitait l'accès d'un art nouveau.

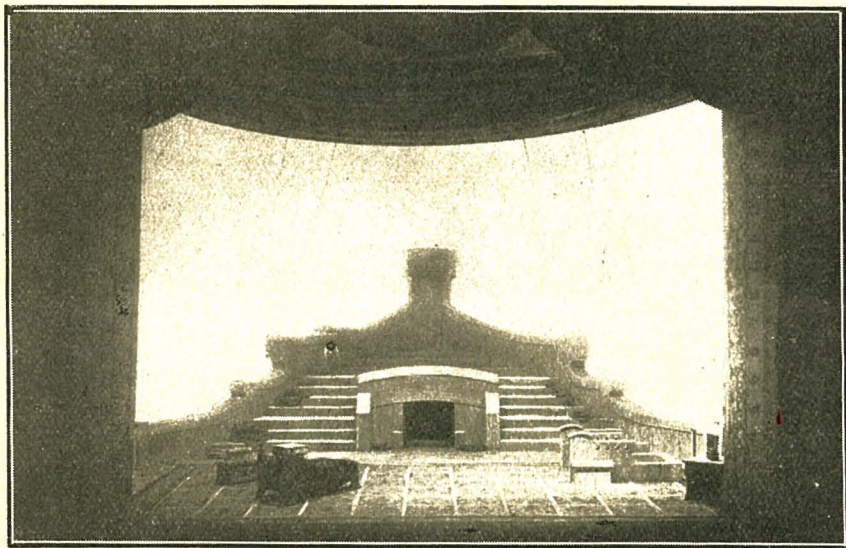
Un peu plus tard, quand fut venu « l'âge héroïque » du wagnérisme en France, le public plus étendu se jeta dans le sens contraire. Rien n'était trop difficile pour sa curiosité et sa passion toutes fraîches. Il voulait tout savoir, aller au fond de tous les problèmes. Là même où il n'y en avait aucun, il se plaisait à en imaginer. S'il est une œuvre où il fait bon se laisser aller au courant puissant qui vous entraîne, où il faut même, selon le mot de Baudelaire, se laisser prendre par la musique comme par la mer, c'est *Tristan*. Il suffit d'entendre, d'ouvrir son cœur et de s'abandonner au tout-puissant élément que dégage le plus grand des drames d'amour. On en fit un objet de dissertation et de dissection philosophiques à propos de quoi on tomba dans le travers d'expliquer le connu, ou ce qui est directement connaissable, par l'inconnu, et au lieu d'écouter Wagner vivant, on alla chercher Schopenhauer et Bouddha lui-même. Peu à peu auditeurs, critiques et traducteurs en arrivaient à oublier le créateur d'âmes et le musicien poète. Tous les travaux de cette période souffrent de ce travers : en raison de leur conscience même, ce sont d'admirables pièces anatomiques dont la vie s'est retirée.

Pour retrouver le vrai *Tristan* de la légende celtique, du poème de Godefroid de Strasbourg et de la création wagnérienne définitive, c'était une idée neuve, et féconde, vous le voyez que d'avoir recours, cette fois-ci, non à des philologues ou des critiques professionnels, malgré tout l'effort méritoire que dénotent maints de leurs travaux, mais à des musiciens s'inspirant directement d'un texte signé de Wagner lui-même.

Ceux qui s'en avisèrent connaissaient profondément leur art. Jacques Durand, qui en eut la première idée, était musicien avant d'être éditeur, et avait fait au Conservatoire des études complètes de composition. Il n'est pas besoin de dire qu'est Gustave Samazeuilh, qu'il décida à se charger de ce travail captivant, mais si délicat, de faire passer en langage français *Tristan*, toute sa poésie et sa vie palpitante. Le musicien de *Nuit*, du *Chant de la Mer*, du *Sommeil de Canope*, de la *Nef* de la *Sonate* pour violon et piano est, on le sait, l'un des mieux armés de sa génération et de son école : son admiration pour ses maîtres Chausson, d'Indy, Dukas, ne l'empêcha pas d'être, dès le premier jour, un des partisans les plus résolus de l'art de Debussy, et de soutenir, avec une sympathie efficace, la plume à la main, maints ouvrages de valeur français ou étrangers, sans souci de mesquines considérations de chapelle. Mais il y avait davantage : en plus d'une forte culture générale, Samazeuilh apportait à cette tâche des compétences spéciales. L'œuvre de Wagner lui était familière dès sa prime jeunesse. Ainsi qu'il nous l'apprend dans son substantiel *Avant-Propos*, il l'avait approfondie aux meilleures sources, avec Félix Mottl, dont il était l'ami, puis dans l'atmosphère même de Bayreuth, où il fit de fréquents séjours, à un moment où Mme Cosima Wagner, Siegfried, Mme Daniela Thode, la fille d'Hans de Bülow, l'illustre chef d'orchestre Richter, bref tous ses interprètes les plus autorisés, répandaient déjà la pensée véritable du maître disparu.

De ce travail, chaque détail a été éprouvé sur place lors des auditions de *Tristan* à Bayreuth pendant plusieurs saisons. Mme Daniela Thode, particulièrement, était qualifiée pour juger de maints petits problèmes que soulevait l'adaptation de la parole française à *Tristan*. Le texte musical choisi pour l'édition française étant la réduction au piano faite par Hans de Bülow, et que Wagner a reconnue comme un chef-d'œuvre du genre.

On sait quelles sont la pénitence et la richesse de l'harmonie, si audacieuse et si nouvelle alors, de *Tristan*. C'est merveille de voir, à la lecture, avec quelle simplicité et quelle clarté elle a été transcrite par Hans de Bülow, musicien digne de son maître Liszt, et de Wagner, son ami... L'adaptation au piano de Hans de Bülow met cette difficile partition à la portée de ce qu'on peut appeler le musicien moyen, et c'est un des précieux avantages



Tristan et Isolde.

Nouveau décor du 1^{er} acte (Bayreuth, 1928).

exprime aussi par ce seul mot de *Tonsprache*. Lisez ensuite la partition avec attention ; chaque inflexion, chaque nuance est unie au mot si profondément, que tout semble créé d'un seul jet, comme un autre « que la lumière soit ». D'où l'idée : si *Tristan* n'est pas intraduisible, il est de toute nécessité que le traducteur soit de pied en cap un musicien.

C'est dans cette pensée que se sont rencontrés l'éditeur Jacques Durand, si prématurément enlevé cet été, et son ami Gustave Samazeuilh, le renommé compositeur. Personne ne pouvait, mieux que ces deux hommes, sentir et savoir les conditions d'un grand travail qui avait presque toujours été envisagé auparavant d'une seule face : ou bien le souci du chanteur, un texte coulant, facile à la bouche, avec tout le risque de l'à peu près et du langage d'opéra, — ou bien tout l'opposé : une fidélité littérale, intransigeante, et même un peu farouche, allant jusqu'au risque de bizarrerie et d'obscurité.

Loin de nous l'esprit d'injustice à l'égard de ceux qui, les premiers, ont abordé cette tâche redoutable, à une époque où il fallait, avant tout, briser une glace d'incompréhension et d'hostilité, et amener le public à s'intéresser à une œuvre contre laquelle les défiances étaient accumulées,