

Le Monde Musical

MENSUEL

N° 10. — 31 Octobre 1934.

Directeur : A. MANGEOT

Secrétaire de la Rédaction :

Mme Léone HUMBERT

Adresser toute la Correspondance au Directeur :
114 bis, Bd Malesherbes, PARIS (17*)
Téléphone : WAGRAM 80-16

PRIX DE L'ABONNEMENT :

FRANCE

Le Monde Musical..... Un an 32 fr.

ÉTRANGER

Le Monde Musical..... Un an 38 fr.

Pays à affranchissement majoré..... Un an 42 fr.

Les abonnements sont reçus à l'Administration du
"Monde Musical", 114 bis, Boulevard Malesherbes et dans
tous les bureaux de poste de France et d'Algérie.

Chèques postaux, Paris 344.79

SOMMAIRE :

Le Problème de la Musique de Cinéma.....	Charles Kœchlin.
Essai sur la Fugue Symétrique.....	Général DUCHÈNE
Pensées, Remarques, Réflexions.....	I. PADEREWSKI.
La Sculpture au Nord des Alpes au XVI ^e Siècle.....	Tristan KLINGSOR.
LE PIANO :	
Lettre à un jeune pianiste.	MAX D'OLLONE.
Les Récitals.....	
LE VIOLON :	
Carl Flesch.....	H. TEMIANKA.
Y. et H. Menuhin.....	S. BER DE TURIQUE.
THÉÂTRES :	
Opéra, Fragonard, Opéra-Comique, Trianon-Lyrique, Théâtre Fontaine, Mogador, Atelier.....	A. DANDELOT.
Lettres de Berlin.....	E. GARRY.
J.-S. Bach.....	J. TIERSOT.
CONCERTS SYMPHONIQUES :	
Concerts Colonne.....	P. CAPDEVIELLE.
Concerts Lamoureux.....	M. ORBAN.
Concerts Pasdeloup.....	E. DELAGE.
Concert privé de l'E.N.M.	Tristan KLINGSOR.
ÉTRANGER :	
Le deuxième Festival Théâtral de Moscou.....	E. DUMENIL-BOU-TAREL.
L'Enseignement de la Musique aux enfants en Russie.....	LUIZ SEGURA.
Les Travaux d'Été des Compositeurs.	
Editions Musicales. — Nouvelles diverses.	
ALBUM MUSICAL :	
Déchiffrage.....	O. MESSIAEN.
Thèmes nos 140, 160, 180, 200.	

Nous avons reçu trop tard pour l'insérer cette fois le compte rendu du Concert Poulet.

LE PROBLÈME DE LA MUSIQUE DE CINÉMA

Supposons admis que le compositeur puisse agir à sa guise : c'est-à-dire poursuivre son idéal de beauté, sans nulle concession aux éditeurs, aux cinéastes, ni au public. Je sais bien qu'on est loin de compte et j'expose mes *desiderata*, d'autre part, dans la *Revue Musicale*. Mais une fois libre vis-à-vis des commerçants, il nous reste à résoudre le problème signalé par notre ami Mangeot dans son dernier numéro : concilier la *technique musicale* et la *technique du cinéma*, réaliser la *musique du film*.

Néanmoins, si l'on pose ce problème en affirmant *a priori* « l'opposition complète entre les deux techniques », n'est-ce pas bien décourageant, et, d'ailleurs assez exagéré ? En outre, comme il n'y a rien de définitif dans les moyens du cinéma ni dans ceux même de la musique, la solution — que je crois parfaitement réalisable — est d'assouplir, l'une vers l'autre, les deux techniques.

Mais d'abord, bien souvent, elles sont moins opposées qu'on ne le craint. Prenons des exemples et voyons les choses en détail.

Une scène de film n'est pas obligatoirement formée de ces contrastes que certaines gens du métier se figurent nécessaires : on en connaît, en grand nombre, qui sont l'exposé, l'évolution de sentiments. Et ne serait-il pas bien étroit, sous prétexte que *ce n'est pas proprement du cinéma* (puisque également cela se rattache au théâtre), de les proscrire de ce « genre cinéma », qu'on bornerait à des « transformations magiques » que la réalité ne saurait offrir (elles n'auraient d'intérêt qu'autant qu'il y subsistera de l'humanité, et je ne vois point qu'elles soient si obligatoires).

Il existe, plus ou moins réussis, des films-comédies, des films-opérettes, des films tragiques — toutes sortes de variétés de scénarios, dont un grand nombre directement faits pour l'écran, dans lesquels maintes scènes comportent un *développement de sensibilité* que goûte fort le public si les choses lui sont bien présentées. Ces scènes durent en général de deux à quatre minutes, ou même davantage. Elles n'offrent guère de vrais *contrastes*, mais seulement ce qu'on appelle des *changements de plan* : personnages vus d'assez loin, de distance moyenne, ou de près.

On abuse parfois de ce moyen, comme de tout ce qui est devenu traditionnel, et formule. Mais il est parfaitement légitime en bien des cas, puisqu'il nous montre l'expression d'un personnage comme jamais ne ferait le théâtre : voyez par exemple, dans *La Fille et le Garçon*, l'impayable grimace du rastaquouère qui s'étrangle, ou les sourires de coquetterie narquoise de la jolie « Ria Bella » (Lilian Harvey). Mais, sauf exception, si le *plan* change, le sentiment et le sujet restent les mêmes ; la musique peut donc y jouer son rôle de commentaire humain sans cesser d'être une tout en évoluant : et cela, durant toute la scène de quatre minutes. Or, quatre minutes, c'est assez long pour constituer réellement un *marceau*.

A vrai dire, un dialogue animé se passe fort bien de tout accompagnement musical, mais cet accompagnement peut devenir utile pour *prolonger le sens des paroles* quand elles sont espacées, et qu'alors l'essentiel est le jeu de scène des acteurs : ainsi dans *Princesse, à vos ordres*, lorsque Marie-Christine ne parvint pas à « dégeler » de Berçq dont la consigne est de se montrer « aussi désagréable que possible ». Entre ces phrases : « Nous danserons encore, ce soir ?... Cela ne vous fait pas plaisir ?... Je vous prie de me permettre de me retirer !... Et c'est tout ce que vous avez à me dire ? » la musique (d'ailleurs habilement combinée) joue un rôle important, et l'on entrevoit par là ce qui se pourrait réaliser avec un grand musicien qui, d'autre part, aurait le *sens du cinéma*, et sa *liberté* (1).

Les exemples abondent, de scènes parlées avec des intervalles entre les paroles, ou même de scènes muettes, dans lesquelles la musique se place tout naturellement, aisément, et sans qu'il y ait la moindre opposition entre les deux techniques. On en citerait plusieurs dans *La Bataille* (notamment, au début, le retour triomphal de l'escadre où, malgré les changements

(1) Si l'on objecte que *Princesse, à vos ordres* n'est qu'une petite comédie amusante, où l'on ne trouve ni ce grand tragique à cris et à effet (que l'on croit devoir tant priser), ni violences, ni attitudes « sublimes », je dirai que cela n'a aucune importance, car l'essentiel demeure qu'un film soit *réussi, humain, et bien joué*, ce qui est présentement le cas, et comme pour *New-York-Miami*, sans la moindre vulgarité (chose assez rare, après tout, donc précieuse).

Suzanne c'est moi

(Die keusche Suzanne)

Richard Eichberg

la chaste Suzanne

1926

avec Lilian Harvey

Opéra de Jean Gilbert

de vues et de plans, le *sentiment général* reste le même durant plusieurs minutes); — dans le *Congrès s'amuse* (rappelez-vous comme fait bien la petite marche de Schubert quand le tzar reconduit Christel); — dans *Suzanne, c'est moi* (tout le cauchemar de Suzanne s'accompagne d'une réalisation musicale habile, avec le caractère qu'il fallait, de fantastique burlesque).

Bien entendu, nombreuses sont les scènes où je souhaiterais, du compositeur, une substance plus caractéristique, d'une beauté plus grande: je puis même affirmer que *presque toujours* j'éprouve du regret à percevoir que la musique, même assez justement adaptée, *ne vaut pas le reste*. Il y a parfois d'admirables *prises de vue*, admirables par la réussite photographique et non point seulement par la beauté du paysage ou de la *Star*: ainsi, dans *La Fille et le Garçon*, la table préparée pour le souper du duc, avec les bougies, les candélabres, la verrerie, la nappe et les menus de gala, cet ensemble est une pure merveille en tant que technique de la photographie; d'autre part, certains acteurs et quelques stars sont incomparables; une partition de cinéma, jamais, n'atteint à ce niveau (1). Je citais tout à l'heure le tableau du cauchemar, dans *Suzanne, c'est moi*, dont la musique est assez impressionnante; mais la dernière scène du film est, musicalement, *bien au-dessous* de ce qu'il fallait pour se montrer digne des interprètes.

Inutile de multiplier les exemples. Je voulais seulement prouver que, si même la réalisation musicale n'est point à la hauteur, en bien des cas cela ne tient pas à l'incompatibilité des deux techniques. D'ailleurs, ce qui permet au musicien une conception plus large que celle de changer sa musique chaque fois que l'image change, c'est tout bonnement que la plupart des scènes comportent une *unité de sentiment*, avec un ou deux *personnages principaux*. Un excellent exemple de ce que j'avance m'est offert par les charmantes vues de patinage de *Princesse, à vos ordres*: car le *sujet* de la scène, c'est le couple Mizzi et Carl patinant avec délices, tandis que par contraste, le pauvre policier chargé de les photographier ne cesse de s'étaler de tout son long (pour la plus grande joie de la salle, avec une étonnante virtuosité de pseudo-novice patineur). Il est clair que toute musique où cesserait brusquement la valse, pour s'ingénier à décrire la chute de *Pipak*, serait inutilement, voire puérilement, ridiculement « fidèle ». Et personne ne s'avise de trouver « infidèle » cette valse qui continue. (J'aurais seulement désiré qu'elle fût d'une meilleure qualité musicale, mais l'auteur — c'était son droit — l'a voulue un peu réaliste, jouée par un petit orchestre populaire.)

Maintenant, en ce qui concerne la *technique du cinéma*, je suis persuadé qu'il reste sage de ne point tenir intangible la tradition des contrastes, voire celle

des changements de plan. Ils sont utiles en bien des cas; ils ne sont pas toujours nécessaires. Si l'on sait *n'en point abuser*, ils n'en feront que *plus d'effet*: c'est toujours l'art de la *composition* qui intervient; il ne faut pas tant multiplier des contrastes que les savoir employer en temps voulu, et bien régler leurs rapports... Cette tradition d'ailleurs n'est pas un *sine qua non*, mais le fût-elle, que le musicien aura toujours le droit de penser à l'unité principale de la scène; et rares sont les cas où se présente une véritable *dualité* faite d'oppositions brusques et répétées, entre deux sentiments, deux personnages, deux décors. Alors restera la ressource du silence chaque fois que se produira le contraste dû au second décor (ou inversement) — si l'on ne peut satisfaire au problème du changement instantané dans la partition.

Je n'insiste guère sur le cas d'une musique épisodique, inspirée par le seul décor, et qui peut être agréable, ou même belle. Si c'est un peu du hors-d'œuvre — un os qu'on nous donne à ronger, ne nous en plaignons pas; il est heureux que *Madame Bovary* se passe à la campagne et que *Monsieur Perrichon* ait parcouru les régions alpêtres... Ce qu'on appelle la *musique de scène* est toujours assez facile à réaliser, mais je songe surtout au film baignant dans sa musique, ce qui est tout autre chose.

A l'opposé du *film musical* et bien que je sois compositeur, je n'en reste pas moins un fervent des *silences*, et parfois d'une *absence prolongée de toute musique*. Même quand il n'y a point de paroles. Surtout alors, peut-être. Des silences complets, seulement alternés de bruits, de percussion, ou de quelques mots brefs: ainsi, dans les *Misérables*, l'épisode des funérailles du général Lamarque, si impressionnant; ainsi, dans la *Bataille*, l'étonnante réalisation du combat naval. — Il y a bien des occasions où, vraiment, la musique n'a que faire au cinéma. Souvent elle vient s'immiscer sous forme de petites chansons insignifiantes (qui, certes, seront profitables à l'éditeur: mais est-ce le but?) Parfois aussi, ce sont des ensembles de « petites femmes » qui chantent et dansent, avec l'intention louable d'égayer l'atmosphère, sans toujours y parvenir et ne faisant qu'allonger un scénario très divertissant d'autre part, joué par des interprètes de premier ordre (ainsi: la *Fille et le Garçon*). On connaît des films presque entièrement sans musique, complets en eux-mêmes, excellentes réussites: par exemple *New-York Miami*.

En revanche, certains offrent de longues parties muettes où l'on devrait accorder à notre art un rôle capital: je voudrais exposer mes idées au sujet de la forme souple que je conçois.

Déjà pour le poème symphonique et même pour la *symphonie* il y aurait bien à dire. Je pense toujours à la leçon que nous donne Claude Debussy, cette leçon qui fut si mal comprise et d'où l'on aurait un si bel avenir à réaliser... « Tout mon art n'aspire qu'à être mélodie... Une musique s'épanchant librement dans le ciel: — ne pas penser à la *forme-sonate*, aux *thèmes A et B*, aux *ponts*; — ne penser qu'à son idée, à la forme qu'elle, et elle

seule, comportera, — à la *pièce unique* qui en résultera... Ainsi disait Gedalge: « une Symphonie est une vaste mélodie » — on « écrit l'œuvre, et l'on fait le plan... ensuite. » Il est vrai que par là je n'entends point du tout, et que Gedalge n'entendait pas plus que moi, la permission d'écrire une chose amorphe, improvisée, sans unité, sans justes propositions, comme en pourraient faire des médiocres amateurs. Je sais bien que pour l'idéal que je propose: libre, mais discipliné quant à l'harmonie de la forme, il faut, avec beaucoup d'imagination et un peu de génie, une technique accomplie. Guère de musiciens, à l'heure actuelle, réunissant ces conditions! Quelques-uns peut-être, cependant. C'est pour eux que j'écris ces lignes.

Le développement symphonique, ou plutôt, comme disent mieux les Allemands: la *Durchführung*, exposé de sentiments, évolution à travers les méandres de l'âme, cela ne comporte pas obligatoirement une forme déjà connue, cataloguée, un plan *a priori*. Il faut toujours en revenir au *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*... Et je m'excuse de me citer, surtout après Debussy: mais la *Course de Printemps*, dont le plan ne ressemble à nul autre, n'en a pas moins une *forme*, et nullement abandonnée au hasard (bien que certains ne l'aient point perçue): c'est la forêt stylisée, librement stylisée.

Ainsi conçue, sans perdre son unité, sans errer à l'aventure, d'ailleurs sans trucs ni décalages, la musique pourra très bien, ayant sa *forme*, garder la *souplesse* qui lui permettra de concilier sa technique propre avec celle du cinéma. Et sans concessions aucunes.

Je rêve d'une musique, la *meilleure possible, faisant corps avec le film* (un film sérieux ou non: on trouve autant de beauté dans le comique, voyez l'*Etoile*). Ceux qui la réaliseront ne seront évidemment point des apprentis dans l'artsymphonique: ce ne seront pas non plus les spécialistes de ces ennuyeux *travaux de mandarins* que détestait Debussy. Mais il savait bien, d'autre part, que seule la plus belle technique *préalable* mène à l'indépendance, et tout jeune il le concédait à son maître Guiraud: « C'est parce que je sais la fugue que j'en puis sortir » (1).

Et si des scènes courtes ne se prêtent pas à de vrais « développements », il m'importe: on n'a pas *toujours* besoin d'entendre des thèmes *développés*; une ou deux minutes suffisent déjà pour un morceau de musique existant par lui-même et dont la vie *mélodique* suffit à l'intérêt qu'on y doit exiger. L'habitude de triturer symphoniquement les idées musicales, jointe à la pratique simultanée de l'harmonie et du contrepoint en une polyphonie touffue, a fait perdre de vue, chez certains compositeurs, qu'un simple chant parfois possédait une aussi grande beauté que tout au monde. La conception monodique (2) de la ligne est celle, au-

(1) Extrait des *Cahiers de Notes* de Maurice Emmanuel, voir le Debussy de Léon Vallas.

(2) Ce qui ne signifie point que cette ligne doit rester toujours sans accompagnement, mais qu'elle constitue l'idée première, et que l'harmonieuse courbe de cette ligne se trouve être le but originel.

(1) Sauf dans le cas où l'on utilise des chefs-d'œuvre tels que l'*Artésienne*; et déjà, quelle joie (malgré l'anachronisme) de retrouver les *DanSES* du Prince Igor dans *Le Congrès s'amuse*!

aujourd'hui, de quelques-uns — disciples, en cela, de Berlioz (qui pensait toujours *le chant d'abord*). Je ne serais pas étonné qu'une telle conception transfusât à la musique un sang nouveau, et la rajeunît merveilleusement.

Enfin, rien n'empêche de supposer, d'espérer même qu'un compositeur *créera son scénario* (comme firent certains pour les textes de leurs drames lyriques), imaginant la musique en même temps que les scènes et le dialogue, calculant approximativement les durées, en sorte qu'il

ne resterait qu'à prendre les vues et qu'à régler la mise en scène, avec, au besoin, des retouches à la partition musicale pour en obtenir l'exact synchronisme. Je ne me dissimule point qu'une telle façon de procéder a peu de chances de réussir *dans la pratique* : quand on sait comme il est difficile de faire accepter un scénario sans concessions, fût-ce avec une *vedette* qui le soutiendrait, — quand à ces difficultés l'on ajoute celle d'obtenir la *liberté musicale* (à seule charge d'observer le synchronisme et la justesse d'expression),

on se dit qu'une œuvre de ce genre — qui pourrait être un chef-d'œuvre — a moins d'une chance sur cent d'être portée à l'écran ! C'est pourquoi peu de musiciens la tenteront.

Mais celui qui l'aura tentée, soutenu par sa conviction, par son enthousiasme, dans l'ardeur joyeuse de créer — même s'il en doit retirer mille déboires (inévitables rançon de toute chose nouvelle), celui-là n'aura pas à le regretter.

Charles KOECHLIN.

ESSAI SUR LA FUGUE SYMÉTRIQUE

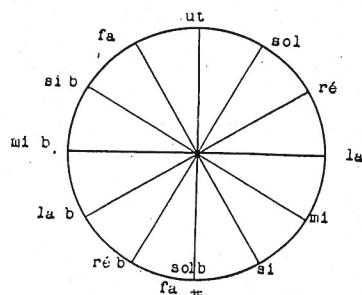
Il existe, on le sait, deux espèces de fugues : la *fugue réelle* et la *fugue tonale*.

Dans la fugue réelle, la réponse est absolument identique, note pour note, au sujet, et se fait dans le ton de la dominante, le sujet ne devant lui-même comporter aucune trace de modulation à ce dernier ton.

Dans la fugue tonale, la réponse comporte nécessairement, par rapport au sujet, une ou plusieurs *mutations* ; elle peut se terminer, soit dans le ton de la dominante si le sujet n'y module pas, soit dans le ton initial si le sujet module à la dominante.

On peut se demander s'il ne serait pas possible de concevoir une forme de fugue, qui serait à la fois une fugue réelle, en ce sens que la réponse y serait absolument identique, note pour note, au sujet, et une fugue tonale (du second genre) en ce sens que la fin de la réponse ramènerait le ton initial.

Pour cela, il faudrait nécessairement que sujet et réponse comportassent une modulation et, même, la modulation la plus accentuée qui se puisse concevoir, celle au ton que, se référant à la succession cyclique des tonalités dans le système de la gamme tempérée, on peut appeler le ton diamétralement opposé ou, plus simplement, le *ton opposé* au ton initial.



Cela romprait, évidemment, avec cette règle de la fugue d'école d'après laquelle le sujet ne doit pas moduler hors des tons voisins. Mais c'est là, précisément, que

résiderait l'originalité d'une transformation qui, tout en respectant l'architecture générale de la Fugue, introduirait dans cette forme de composition un élément nouveau et moderne ; aussi bien peut-on déjà trouver dans la fugue libre des exemples de sujets modulants à des tons éloignés du ton initial ; nous en citerons plus loin un cas tout à fait caractéristique, puisqu'il comporte précisément un sujet modulant au *ton opposé* du ton initial.

L'identité absolue de la réponse, au sujet et la symétrie cyclique de la succession des tonalités dans la nouvelle forme de fugue que nous venons de définir, nous ont conduit à donner à une telle composition le nom de « Fugue symétrique ».

Cette même préoccupation de symétrie incite à ne point trop affirmer, durant le développement de la fugue, la prépondérance de l'unique tonalité initiale, mais à rappeler fréquemment, dans les divers éléments de la composition, cette tonalité *opposée* qui en est, en quelque sorte, le contrepoint.

Par ailleurs, le souci de variété qui conduit, dans la fugue d'école tout au moins, à moduler d'abord au ton relatif, puis aux tons voisins, peut s'exprimer ici de façon parallèle ; mais la modulation au ton relatif sera nécessairement remplacée par une modulation aux deux tons relatifs du ton initial, et du ton opposé ; de même, la modulation au ton voisin sera logiquement remplacée par une modulation aux tons qu'on peut nommer *tons intermédiaires*, c'est-à-dire situés, dans la succession cyclique des douze tonalités, à mi-distance entre le ton initial et le ton opposé.

En vue de présenter un exemple d'application des principes qui viennent d'être exposés à un cas concret, nous avons reproduit, sur la feuille ci-jointe, quelques passages caractéristiques d'une « Fugue symétrique » obtenue par transformation d'une fugue tonale à quatre voix figurant à la page 196 du *Traité* de Th. Dubois.

Le sujet et le contre-sujet de cette fugue tonale font l'objet de l'exemple 1.

Dans l'exemple 2 est reproduite l'exposition complète de la fugue symétrique, réduite pour le piano. On le remarquera, nous n'avons introduit dans le contre-sujet

de Th. Dubois, une très légère modification destinée à rendre plus naturel le mouvement chromatique que nécessitait la transformation de ce contre-sujet.

L'exemple 3 a pour objet la présentation du groupe sujet — réponse, aux tons relatifs mineurs ; l'exemple 4, sa présentation aux *tons intermédiaires*.

Enfin, dans l'exemple 5, a été reproduit le début de la première strette.

Nous bornerons là ces exemples, afin de ne point trop alourdir le présent article.

Mais, avant de clore celui-ci, signalons que M. Félix Raugel, à qui nous exposons notre conception de la « Fugue symétrique », attira notre attention sur ce que le « Recueil de 46 pièces pour orgue ou harmonium » dont il est l'auteur se termine (page 102) par une curieuse fugue d'Anton Reicha, présentant un sujet qui module de la *majeur* à *mi bémol majeur* et une réponse qui, identique au sujet, module naturellement de *mi bémol majeur* à la *majeur*, ramenant ainsi le ton initial. Le début de cette fugue paraît donc conçu d'après le principe de notre « Fugue symétrique », mais il ne semble pas que Reicha ait aperçu la possibilité d'une généralisation de ce rapport des tonalités opposées, puisque, à aucun moment dans la suite de sa fugue, ledit rapport ne se reproduit. C'est ainsi, par exemple, que pour la fin de l'exposition, après un court divertissement, le sujet est présenté en *sol majeur* et la réponse en la *bémol majeur*.

Les modulations se succèdent ensuite au seul gré, semble-t-il, de la fantaisie de l'auteur et sans aucun plan d'ensemble apparent ; la fugue, commencée en la *majeur*, se termine, d'ailleurs, en fa *majeur*.

Nous ne pensons donc pas que Reicha ait entrevu le caractère cyclique, symétrique de sa première présentation du groupe sujet-réponse, non plus que la possibilité de faire, de ce rapport des tonalités opposées le principe d'une forme de fugue qui serait à la fois réelle et tonale ou, plus exactement, réelle et bitonale (1).

(1) La fugue dite tonale est, d'ailleurs, en réalité bitonale également, puisqu'elle s'appuie sur le rapport d'une tonalité initiale et du ton de la dominante de cette tonalité.