

LE MENESTREL

4942 — 93^e Année — N^o 3.

Vendredi 16 Janvier 1931.

Notes sur la Musique allemande contemporaine ⁽¹⁾

CONCLUSION

Il est généralement beaucoup plus facile de prédire l'avenir, en termes d'ailleurs généraux, que d'expliquer le présent. Que se passe-t-il devant nous ? Pourquoi cela se passe-t-il ? Quelles sont les possibilités immédiates de la phase qui se déroule devant nous ? Autant de questions auxquelles il est délicat de répondre si l'on veut rester fidèle à une rigueur quasi scientifique et loyal envers soi-même.

L'effervescence de la musique germanique contemporaine n'est pas un fait sans précédent ; notre art a déjà subi une révolution esthétique qui portait sur le même élément fondamental : la tonalité. La « cassure » se produisit au cours du xiv^e siècle : à la tonalité flottante (pour notre appréciation), aux cadences multiples de la polyphonie médiévale, se substituèrent progressivement l'échelle unique d'*ut*, transposable identiquement à elle-même, et la cadence parfaite, béquille indispensable à toute musique qui veut « tenir debout ». La substitution, préparée dès avant le xiv^e siècle, demanda cent cinquante ans pour s'effectuer et se consolider ; mais ensuite, le règne des nouvelles formules fut tellement dominateur que toute la musique classique peut être considérée comme une perpétuelle variation diatonique sur la cadence parfaite.

La seconde révolution semble s'amorcer de nos jours ; elle consistera sans doute à ruiner la dictature d'*ut* majeur, à élargir le champ du sentiment tonal, à enrichir le vocabulaire de la langue musicale de combinaisons sonores fondées sur des rapports de plus en plus compliqués et lointains, à proposer de nouvelles conventions expressives, à multiplier les nuances de la signification musicale.

Il est permis d'affirmer - non pas que l'Allemagne a choisi la bonne direction, bien que ce soit possible - mais qu'elle est entrée dans la voie de la révolution. Elle y est entrée consciemment, pour lutter contre le courant romantique, et maintenant les limites de sa tâche s'élargissent sans cesse ; c'est que, réagir contre le romantisme, c'était lutter contre l'évolution normale, inéluctable du sentiment tonal « à sens unique » tel qu'il se développait depuis quatre cents ans ; c'était vouloir bifurquer, ce que la musique tonale n'avait jamais fait ; c'était s'élancer dans l'inconnu d'une nouvelle équation sonore. Alors, d'imprévisibles problèmes sur-

gissent à chaque pas, et il faut les résoudre sans faiblesse ou bien retourner, comme tant de musiciens font chaque jour, tels des enfants prodiges, à la technique de Rameau.

Quelle que soit l'opinion qu'on ait sur la musique de Schönberg et de ses élèves, on ne peut se défendre d'un sentiment d'estime à leur égard ; leur désintéressement est évident : aucun d'eux ne s'est consacré exclusivement au théâtre qui aurait pu leur assurer, avec moins de travail, d'importants revenus. Aucune recherche de l'approbation du public, aucune concession à la critique ; tout leur effort est réservé à l'édification et à l'illustration de la doctrine rénovatrice, dont la démonstration réside dans la musique pure, interdisant ainsi tout espoir de lucre appréciable et immédiat.

Ce sont des chefs de qualité. Un autre caractère de leur esthétique qui les place à *mon point de vue* dans l'élite, c'est qu'ils n'empruntent rien au folklore, du moins comme éléments musicaux. On sait l'engouement de nombreux compositeurs, et non des moindres, pour les thèmes populaires, depuis quelque vingt ans ; c'est une de ces erreurs incompréhensibles du point de vue logique. Qu'est-ce qu'un thème populaire, sinon la dépouille d'un motif inventé d'abord par un artiste, un créateur, qui l'a travaillé, poli, corrigé, orné, équilibré jusqu'à lui donner cette forme que nous devinons définitive et qui est comme une signature de l'inventeur ; en quoi consiste le travail du compositeur populaire, puis de ses interprètes anonymes, si ce n'est de dévêtir ce motif de son aspect artistique, des intonations expressives ou anormales, des rythmes savants, pour l'adapter aux usages quotidiens de la foule : chansons de métier, de marche, de danse surtout, berceuses, cantiques, etc...

Un thème populaire, quel que soit le chemin qu'il ait suivi, est toujours le dernier avatar d'une invention artistique ; ce qu'il gagne en simplicité, il l'a perdu en originalité ; c'est un fait que tous les motifs populaires se ressemblent et peuvent être répartis en quelques catégories, différant les uns des autres par le rythme, c'est-à-dire, en définitive, par l'usage auquel est destiné chaque thème adopté par la foule ; parler de la sève, de la vigueur populaires, c'est ne rien dire du tout, puisqu'elles ne servent en dernière analyse qu'à uniformiser des mélodies et des rythmes pour les amener au niveau du primaire et de l'instinctif.

Sans doute d'habiles compositeurs ont-ils trouvé le moyen d'enchâsser ces rudiments en de chatoyantes harmonies et de les rehausser du coloris de l'orchestre ; œuvres agréables que l'on ne saurait, certes, leur reprocher ; il est cependant permis de penser, sans offenser qui que ce soit, que le rôle de l'artiste créateur est plutôt d'inventer des motifs que d'en régénérer les vestiges et qu'on peut laisser aux folkloristes le soin de découvrir et de collectionner les thèmes populaires pour le plus grand profit de l'histoire de la musique et de la sociologie.

(1) Voir le *Ménestrel* des 21 février, 30 mai, 6 juin, 11, 18 juillet, 10 et 17 octobre, 14 novembre 1930.

A cet égard, l'école de Schönberg est jusqu'à présent demeurée dans la tradition artistique, et non pas seulement dans la tradition musicale. Sa technique s'oppose irréductiblement à l'utilisation des thèmes du folklore, en raison même de son indétermination tonale, et l'éloigne ainsi d'un exercice agréable et facile que permet et justifie le préjugé à la mode. Par là encore, les Schönbergiens se refusent à toute concession au public.

Cet ensemble de caractères a fini par rallier à l'école nouvelle bien des opinions indécises ; petit à petit, on classe ses champions, on leur trouve une petite place dans la tradition orthodoxe : des « jeunes » comme Hauer, Heimert, estiment même que Schönberg n'est qu'à demi-atonal ; d'autres, par d'habiles paradoxes, établissent qu'il est réactionnaire ; tout cela ne montre-t-il pas que la tendance rénovatrice n'est pas tellement qu'on veut le dire en désaccord avec l'intellectualité générale de l'époque ; elle est de plus entre les mains d'hommes qui appartiennent à l'élite, qui la dominent par certains points, et c'est cela qui inspire confiance.

* *

Maintenant, la musique de Schönberg, de Berg, de Webern, d'Hindemith, plaît-elle ? A qui plaît-elle, ou à quoi plaît-elle ?

La question même a-t-elle un sens ? C'est à peine certain.

L'oreille de ceux dont la formation a été exclusivement classique oppose une sensible réaction à toute musique de structure non classique ; l'absence de ces cadences parfaites, qui régulièrement vous remettent au point toute la mécanique sonore, jette dans le désarroi les auditeurs les mieux intentionnés, et cette insécurité, qui s'accroît de mesure en mesure, s'accroît encore des superpositions inhabituelles de sons et de tonalités, des rencontres sans pitié que permet, qu'exige le contrepoint atonal, et des actions accessoires comme celles du rythme et de l'instrumentation, complices des agressions proprement techniques. Tel est, sommairement, l'état physiologique et psychologique de milliers d'auditeurs, dont il est dangereux de vouloir modifier les habitudes, et des musiciens professionnels, convaincus au surplus de l'origine « naturelle » des lois de la musique. Mots magiques, dont le vide même assure le prestige.

Il ne s'agit donc pas de savoir si la musique nouvelle plaît ou ne plaît pas à cette immense majorité de ceux qui s'intéressent encore à l'art sonore : ils la rejettent *a priori* dans le domaine de ce qui n'est pas musical, étant bien entendu que ce qui est musical est conforme à la formule de Rameau.

Les partisans des tentatives germaniques se recrutent, par conséquent, parmi ceux qui ne demandent plus à la musique un plaisir exclusivement auditif ; parmi les esprits critiques qui ont retourné sans idées préconçues le problème fondamental de notre esthétique sonore occidentale et ont reconnu que si la formule classique est commode, elle n'est ni unique, ni nécessaire ; parmi les rationalistes informés de ces conclusions et curieux d'examiner les solutions qui sont proposées par ceux qui, passant à la pratique, ont décidé de se passer de l'ancienne recette ; parmi tous ceux, enfin, chez qui l'intelligence tient en laisse la sensibilité et qu'une expérience nouvelle intéresse davantage qu'une expérience répétée des milliers de fois déjà dans des cadres plus ou moins variés.

Ce point de vue échappe complètement, en France,

au public habituel des salles de concert : une expérience de ce genre l'intéresse d'autant moins qu'il n'en aperçoit ni la genèse, ni le but possible ; l'extension du sentiment tonal impliquant à son jugement une contradiction, que signifient ces tentatives vouées d'avance à un échec aussi certain, aussi évident que si elles s'appliquaient à la quadrature du cercle ? Il faut dire à notre décharge que sur le Rhin et sur le Danube, le public est passé par les mêmes phases d'incrédulité hostile, et qu'il y a encore beaucoup d'irréductibles.

Si le progrès s'est opéré plus rapidement chez nos voisins, cela tient à la place considérable que tient la musique dans la vie quotidienne et à l'effort instinctif que produisent ces peuples pour satisfaire un de leurs penchants — ou un de leurs travers ? les plus impérieux.

De là, le temps consacré à tous les degrés de l'enseignement à celui de la musique ; à l'inverse de ce qui se passe en France, la musique tient de plus en plus de place dans la culture, à mesure qu'on s'avance vers les degrés supérieurs ; de nombreuses universités comportent des chaires de musicologie et d'enseignement supérieur de la musique qui sont justifiées par l'assiduité d'un nombre imposant d'élèves ; cet état de choses finit donc par créer un milieu, une ambiance, favorables non seulement à la musique, mais à l'évolution musicale qui a besoin, pour se produire, d'abord de cerveaux réceptifs, puis surtout d'intelligences actives.

Ce milieu, cette atmosphère sont entretenus par des journaux, des revues, des publications musicologiques, dont certaines, consacrées à la musique d'avant-garde, sont dirigées et rédigées par des universitaires musiciens ; l'imprimé pénètre partout, prépare l'Allemand, en son foyer même, aux innovations qui sont expliquées, puis exposées par des moyens de sursaturation : éditions bon marché, concerts, auditions par T. S. F., disque phonographique.

Ce brassage continu et puissant du public moyen le familiarise progressivement avec l'idée de changement, puis avec les formules nouvelles ; il apprend à penser la musique au lieu de la sentir exclusivement, et par réciprocité, la marche en avant des pionniers s'en trouve quelque peu facilitée. Ils sont, d'ailleurs, parfaitement conscients de la place qu'ils occupent dans l'évolution occidentale depuis quelques années et manifestent une telle confiance dans leur effort qu'ils tendent la main aux avant-gardes des autres pays ; mais cette confiance peut-elle nous faire espérer un résultat, et quel résultat ?

Disons-nous bien qu'un effort n'est jamais perdu ; la violence d'une réaction prouve simplement que deux éléments ont pris conscience l'un de l'autre, et chacun se teinte un peu de son adversaire. Schönberg nous paraît être un extrémiste et déjà certains se flattent de l'avoir dépassé. Le cas « Hindemith » est peut-être isolé ; mais sa nuance ne l'est pas : de nombreux compositeurs allemands l'ont adoptée, bien que leur formation première ne soit pas la même ; c'est comme un aspect de la synthèse de l'époque : que surgira-t-il demain ? la synthèse ira-t-elle en s'élargissant ? Cherchera-t-elle à son tour une formule-type qui lui permettrait de se consolider pour repartir ?

Aujourd'hui, des molécules musicales sont en présence, il y en a de toutes les natures, des plus pauvres aux plus compliquées, de l'harmonie de Rameau à celle de Schönberg et au delà ; des combinaisons s'ébauchent, se dénouent, se reforment selon des lois qui nous échappent, que nous n'avons pas eu le temps de prévoir ni

d'étudier et sans que nous puissions savoir laquelle de ces combinaisons subsistera, ni même s'il en subsistera.

Attendons ; mais avec la certitude que la musique ne reviendra pas en arrière, comme le prédisent certains. Ici chaque étape s'appuie sur une théorie qu'elle conditionne, qui la consolide et qui permet un nouveau bond en avant ; le progrès devient la propriété de tous, qui peuvent à leur tour discuter, méditer, améliorer, créer, chose impossible en d'autres pays, où toute innovation se manifeste sporadiquement et demeure un élément strictement individuel, se dérochant à tout examen sérieux et n'engendrant tout au plus que des poncifs.

Certes écoutons, suivons, encourageons la musique française, mais ayons l'œil sur la musique germanique dont l'émancipation peut faire surgir quelque nouveau sommet. Rappelons-nous les leçons du passé, celle de Wagner en particulier ; gardons-nous d'enthousiasmes hâtifs, mais ne condamnons pas trop vite ; sachons patienter, recueillir les renseignements, et l'heure venue, juger sans prévention.

Cela ne veut pas dire que c'est nous qui jugerons.

A. MACHABEY.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — Cinquième Matinée poétique.

Sur neuf poètes inscrits au programme, il y eut quatre poétesses. C'est une belle proportion. Deux se détachèrent du bouquet avec une douce et pénétrante lumière, Cécile Sauvage et Marie Noël. Elles ne sont pas sans parenté. Même suavité tendre de pastoures de l'amour, mêmes palpitations en mineur, même chorale pureté. Marie Noël est plus virginale, plus proche des autels ; Cécile Sauvage plus amante (avec tant de discrétion encore), plus affiliée à la vie et à la littérature, bien que d'un fil si ténu. M. Pierre Faubert appliqua la plus délicate sensibilité à la récitation de *Vœux simples*, et un rythme vif et délié à celle de *En lisant Villon*, œuvres de cette poétesse-ci, douée angéliquement et morte au sommet de sa jeunesse, il y a quelques années. M^{me} Dussane mit toute son intelligence émotion dans les vers de Marie Noël, *Désenchantement*, où s'humanise la chrétienne servante en qui s'unissent, à l'ordinaire, les vertus et les joies de Marthe et de Marie.

M^{me} Denise Cools a trouvé de jolies notations, d'heureuses coulées mélodiques dans les poèmes dits par M. Martinelli, interprète né des poètes. M^{me} Alice-Georges Vallières témoigne de sentiments maternels et croyants qui valent par la sincérité et la simplicité avec lesquelles ils sont exprimés, mais il lui reste une grande marge à franchir pour devenir un vrai poète.

Le triomphe de la matinée fut pour notre grand barde de Bretagne, Charles Le Goffic. Tout le rêve de la terre d'Armorique, toute son âme infinie et marine, tous ses ciels envoûtants tiennent dans les deux poèmes qu'a grandiosément présentés M^{me} Weber : *Run-Roux* et la célèbre *Maryvonne*, symbole de foi et de fidélité. On a fêté de longues acclamations le poète et son épique interprète.

De Paul Verlaine, M. Maurice Donneaud fit entendre *Nocturne parisien*, qui n'est point l'une des œuvres que je préfère du « pauvre Lélian », car j'y discerne quelques points factices, mais qui fait toujours grand effet. M. Maurice Donneaud y remporta un vif succès, mérité par l'harmonie de ses accents dramatiques. De M. Maurice Magre, poète de premier plan, M^{lle} Yvonne Ducos, harpe aux justes et délicieuses tonalités, fit entendre *Un remords* et *le Château des adieux*. Elle dit aussi les vers pleins de charme et d'une note personnelle, de M. Jacques Dyssord.

C'est M^{me} Mary Marquet, premier violon de l'orchestre

auquel est confiée la poésie française, qui faisait chanter les vers de M. Jean Sarment : intimité à vif, ironie tremblante de larmes, grâce incisive, séduction plénière. Elle sut rendre toutes ces nuances avec sa divinitaire perfection habituelle.

Le Luthier de Crémone complétait la séance. On fit bien d'honorer Coppée. Il ne rêva point d'Icare et vola selon ses ailes, pas très loin de terre, mais souvent à la hauteur du cœur, et parfois assez haut pour entrevoir le ciel. Et son art fut probe et louable. MM. Lafon, Pierre Bertin, Jean Weber et M^{lle} Yvonne Ducos formèrent un ensemble digne de l'œuvre.

Jane CATULLE-MENDÈS.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

Que pourrais-je bien trouver de nouveau pour exprimer les glorieuses beautés de la *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach ? Rien, en vérité ! Tout simplement rappellerai-je cet aphorisme de Mendelssohn, que « chaque salle où est chantée de la musique de Bach est transformée en église ». Ainsi donc le fut la salle de l'illustre Société. L'exécution du chef-d'œuvre s'avéra digne du maître. M. Philippe Gaubert et son orchestre réalisèrent la plus parfaite interprétation qui se puisse rêver. Le Chœur mixte de Paris, si bien dirigé par M. Marc de Ranse, y collabora d'irréprochable manière. Enfin, il suffira de nommer les solistes du chant : M^{mes} Malnory-Marseillac, Lina Falk, Suzanne Englebert, MM. David Devriès et Claverie, pour pouvoir affirmer que jamais ne put mieux être célébré le culte du grand musicien.

R. B.

Concerts-Colonne

Samedi 10 janvier. — M. Jean Vaugeois est assurément un intéressant violoncelliste. Il put déployer une intense sensibilité dans son interprétation de la douloureuse *Elégie* de Fauré. Puis, en une atmosphère toute différente, il nous présenta brillamment deux *Tableaux espagnols* avec toute la fantaisie requise par ces pittoresques évocations, dessinées et peintes « à la manière de Goya » par M. L. Delune. Le premier de ces tableaux est intitulé *La guitarra rota* (la guitare brisée). Un amoureux chante, selon l'usage, une sérénade à la belle Pepita, cachée derrière une jalousie. Une autre jalousie, de différente espèce, pousse un rival à surgir — sur un signe que lui fait doña Pepita — et à briser l'innocente guitare sur le crâne du chanteur ; ce à quoi « sourit divinement » la dame. « O femme, femme, femme !... » ne manquerait pas de redire le Figaro du *Mariage*.

Cette scène a été rendue avec un art vibrant et vivant par le compositeur. On écoute ces chants et ces rythmes, unis à une surprenante variété de coloris instrumental, et l'on en démêle tous les épisodes à travers la nuit obscure que ça et là argente un rayon Delune.

Voici maintenant *la Feria*, la maison de danses tenue par le petit-fils du Lillas Pastia qui nous présente Carmen, « près des remparts de Séville ». Nous y assistons aux débuts d'une fameuse gitane (laquelle descend probablement de cette femme « armée de castagnettes et d'effronterie » dont parlent les *Mémoires du Chevalier de Grammont*). Enthousiasme tumultueux, déploiement de sonorités, *crescendo* ardemment mené jusqu'à l'accord final. En somme, œuvre de valeur que nous souhaitons réentendre, mais cette fois, complétée par le deuxième volet du triptyque ! Conclusion : succès pour l'auteur, le soliste et l'orchestre, bien dirigé par M. Gabriel Pierné.

Wagner occupait le reste du concert. Signalons la belle interprétation que nous a donnée M^{me} Marguerite Soyer de *la Mort d'Yseult* et de la scène finale du *Crépuscule des Dieux*. Sa voix pure et sonore sut dominer les gigantesques