

losse d'adversaire ne veut pas sa mort. Animé de la meilleure intention, il stimule sa phalange avec une formidable autorité. « Allons, Messieurs, faites de la musique, sapristi ! De la musique ! Comprenez-vous ? » Mais le tout est de s'entendre. Les mots valent ce que vaut l'idée qu'ils évoquent. De la musique ? Voilà ! L'orchestre déchaîné décuple sa capacité de jouer faux et rugit avec une force inquiétante pour la résistance des vitres de la salle. C'est le « pavé de l'ours » du bon La Fontaine. Casals est irrémédiablement knock-out. Au moment où ses épaules tou-

chent terre, on l'entend exhaler dans un dernier soupir : « Non, Messieurs, pas de musique. De... jolies... notes ».

Comment ? Vous trouvez que j'ai rapetissé votre idole ? Remarquez, chers lecteurs, que je ne participais que pour une furtive quadruple croche, dans la gamme étincelante et fulgoureuse conçue par les admirateurs et amis du grand Casals. Et puis, que voulez-vous, je perds quelque peu le sens des rapports, ici à Chamonix

où, face au Géant des Alpes, des consommateurs inconsciemment humoristes, demandent chez le pâtissier : un « Mont-Blanc », en vue de se faire servir un entremets à base de meringue et de crème chantilly qui tient dans une petite assiette à dessert. Alors, tout naurellement, comme le garçon du pâtissier, je prends la commande et je m'écrie : « Un Pablo Casals, un ! Boum ! voilà ! »

DIRAN ALEXANIAN.

Chamonix, août 1929.

Le double caractère, esthétique et social, de la musique européenne

La musique, comme tous les arts et toutes les manifestations de l'esprit, est assujettie à la double loi de l'attraction et de l'expansion, dans ce sens, qu'elle est poussée, par sa force d'intégration, à explorer toujours des domaines nouveaux et plus éloignés de sa sphère initiale d'action, pour ramener à leur unité première ses acquisitions successives.

Puisque les énergies spirituelles, de même que les forces physiques, sont limitées dans chaque individu, un moment doit venir où l'esprit se trouvera comme saturé de contingent. A ce moment-là il y aura équilibre entre la puissance de l'esprit qui commande et les forces mises en action. Nous aurons alors l'impression d'une activité reposante, tellement l'équilibre entre les deux principes antagonistes cache l'effort accompli. Nous verrons se réaliser un idéal de beauté que nous pouvons considérer comme parfaite, du moins par comparaison avec les stades antérieurs et les périodes subséquentes. Ce point culminant, la musique l'a atteint avec Bach. Il marque l'apogée du style, qui est le triomphe de la forme sur la matière. Bach a trouvé ce milieu où les deux pôles de la nature humaine : le tempérament et l'entendement, se complètent et donnent à l'art ce caractère de stabilité qui satisfait à la fois nos aspirations intellectuelles et nos exigences sentimentales. De là cette sérénité olympienne, non pas détachée des choses de la terre, mais les considérant d'un plan supérieur.

L'art de Bach acquiert ainsi une voix prophétique. Dans l'éclair qui a illuminé son génie il a reçu ses tables de la loi, qui évoquent tout le passé de la musique et tracent le programme de son avenir. Bach est l'arbitre que se donne la musique au moment décisif où elle va ramasser tout son acquis, concentrer ses forces, grouper ses éléments, les fondre en un tout homogène et forger l'instrument des conquêtes ultérieures. Ces conquêtes Bach les avaient entrevues, mais

il ne lui appartenait pas les faire fructifier. Son chemin aboutissait au sommet de la montagne, d'où son regard plongeait en avant comme en arrière dans la vie, sans se départir de la sérénité auguste de l'esprit qui domine le passé et pressent l'avenir.

Tel Moïse, montrant aux Hébreux la terre de leurs origines et dans laquelle ils devaient rentrer, il indique à sa postérité les voies dévalant dans les campagnes fertiles où tant de récoltes enrichiront le patrimoine artistique des siècles futurs.

Bach fait donc la synthèse du passé et amorce tous les styles qui devront se faire jour à leur date. Il contient en germe toutes les formules que les musiciens du XIX^e et du XX^e siècles développeront successivement ou simultanément, dans un essor sans égal, de puissance et de variété.

C'est seulement maintenant que nous pouvons, en jetant un regard en arrière sur le chemin parcouru, évaluer l'héritage que Bach nous a légué. Seulement aujourd'hui nous sommes en état d'apprécier son œuvre à sa juste valeur, car nous le voyons revivre en nous, s'épanouir dans la production moderne, porter tous ses fruits. Nous sommes à même de le considérer à la fois dans son étendue et dans sa profondeur. Nous voyons pourquoi la grande figure de Bach domine tout le mouvement musical en Europe, et par suite dans le monde entier. Nous comprenons qu'il est le centre et le pivot autour duquel évolue l'art musical le plus complexe et le plus complet qu'ait produit l'humanité. Nous lui savons gré d'être le régulateur providentiel qui a fait converger en lui les rayons de la première phase musicale et a présidé à leur progression ultérieure dans leurs directions respectives.

La tournure d'esprit, je dirais presque l'état d'âme, d'où est sorti le nouveau mouvement musical, n'est pas accidentel. Il est la conséquence nécessaire, inévitable de l'évolution de la musique,

et se fait jour au moment où celle-ci, après avoir atteint le sommet de sa synthèse, va entrer dans la période des applications de sa formule longuement mûrie. La rencontre de la musique avec les autres arts, de même que sa liaison de plus en plus étroite avec la littérature, avait été préparée par les germes que les compositeurs de l'époque classique avaient déposé en elle et qui n'auraient pu se développer sans le contact avec les autres formes de la pensée et du sentiment. Cette fécondation était nécessaire, sous peine de laisser, non seulement inachevée, mais sans signification et sans portée toute la production antérieure.

Nous ne pouvons donc pas concevoir une musique s'arrêtant à la formule définitivement fixée par Bach, parce qu'elle manquerait à ses promesses au moment même d'entrer dans sa véritable phase d'éclosion, en reprenant contact avec la vie d'où elle est sortie et de lui apporter, mûris, les germes qu'elle en avait reçus.

Si la musique, en effet, s'est élevée de plus en plus vers son unité synthétique, ce n'est pas que cette unité fût le but final qu'elle devait atteindre, c'est que cette synthèse lui était nécessaire pour arriver ensuite à développer les formes, les éléments qu'elle avait puisés dans la nature. Pour cela il fallait d'abord qu'elle s'assimilât ces formes, qu'elle les débarassât de ce qui ne constituait pas leur caractère général et durable. C'est le travail qu'ont accompli les races septentrionales, guidées par l'esprit latin pendant une période de plusieurs siècles, depuis les premiers essais des Flamands jusqu'à l'apogée de l'école saxonne.

Mais si nous devons considérer cet apogée comme le plus haut sommet atteint par la musique, ce n'est pas que celle-ci ait trouvé son maximum d'expression, ni qu'elle ait tiré les dernières conséquences des prémisses qui étaient en elle; c'est bien plutôt qu'elle a formulé et condensé toutes ces prémisses de façon à donner une impulsion décisive

au mouvement musical, au moment précis où il devait s'élancer vers de nouveaux horizons. La signification de l'œuvre de Bach est dans l'ouverture des voies nouvelles où la musique était appelée pour accomplir la destinée que les siècles lui avaient préparée. Si elle n'avait pas obéi à cette implusion, si elle n'avait pas recueilli et mis en valeur l'héritage que Bach lui transmettait, elle se serait fossilisée, elle ne serait pour nous qu'un art de musée, Bach lui-même nous paraîtrait bien vieux, bien loin de nous, sans contact avec la vie, du moins avec notre vie. Mais alors notre civilisation nous paraîtrait tronquée, manquée, comme figée en plein mouvement, déconcertante, inexplicable.

Si nous voulons comprendre notre musique dans ses transformations successives, ou plutôt dans ses aspects multiples, et voir comment elle est arrivée aux formes actuelles, nous devons avant tout nous pénétrer de ce fait : que son évolution se partage en deux périodes d'un caractère bien distinct et qui trouvent leur point de jonction en Bach. La première, c'est la période que nous pouvons appeler : d'abstraction, parce que la musique suit alors le chemin inverse de celui de la nature et s'efforce de retrouver l'unité que celle-ci nous cache sous ses apparences variées. La seconde, c'est la période d'expansion, pendant laquelle les formes élaborées précédemment par les artistes sont, en quelque sorte, projetées au dehors et appliquées au monde sensible.

L'art parcourt ainsi un cercle complet ou, plus précisément, une spirale; il revient, par un chemin opposé à celui de sa marche initiale, sinon de son point de départ, du moins à un point correspondant. Il est parti de la nature brute, et le voilà maintenant arrivé à rendre cette même nature mais sur un plan plus élevé. Il est sorti d'elle, et après un long détour, il se retrouve prêt à rendre, mais d'une manière plus concrète et plus objective, des apparences où il avait autrefois puisé son inspiration. Il revient donc au particulier d'où il était parti mais pour le généraliser.

Nous pourrions comparer l'évolution musicale dans son ensemble au phénomène de la réfraction de la lumière dans le prisme. Nous voyons d'un côté les rayons de lumière blanche converger dans le cristal, pour être projetés sur l'écran en éventail, dans le spectre irisé. Ainsi, la musique converge, dans sa période de formation, vers sa formule unitaire, d'où elle partira ensuite pour s'objectiver, en quelque sorte, dans les formes extérieures, et se retrouver en rapport plus ou moins immédiat avec la nature.

Le processus d'abstraction de l'art n'est, en somme qu'une activité préparatoire, un travail préliminaire pour ac-

quérir cet instrument que nous appelons le style et par lequel il se rend indépendant, dans une certaine mesure, des formes naturelles. Mais une fois cette première étape franchie, l'art, pour devenir producteur et entrer dans la période de mise en valeur de ses acquisitions, doit se mettre de nouveau en face de cette nature à laquelle nous devons tout. Mais, grâce au travail accompli et au chemin parcouru, du point élevé où il se trouve, il peut embrasser une plus grande étendue qu'autrefois. Son champ d'expérience s'élargit et s'enrichit du fait même de son éloignement. C'est ce qui nous donne l'illusion que la musique, pour ne parler que d'elle, s'est de nouveau rapprochée de la nature. Nous croyons serrer celle-ci de plus près parce que nous percevons plus de choses en elle et pouvons les rendre avec une plus grande précision que jadis.

Cette sollicitation croissante des impressions extérieures, en corrélation avec une technique plus riche et plus efficiente, devait faire acquérir à la musique une consistance presque matérielle. Dès lors, quelle que soit la part de subjectivité que l'artiste mette dans son œuvre, la part d'objectivité qui s'y introduira, presque à son insu, ira toujours en grandissant à partir du moment où il se retrouvera, par la loi de l'évolution, en face de cette nature qui lui a fourni ses premières données. Au lieu des impressions éparpillées que nous donne la nature, l'artiste suscite en nous une activité par laquelle nous projetons au dehors, dans notre monde subjectif, des représentations objectivées par notre imagination. C'est à cette transformation, à ce revirement, au point de jonction des deux grandes périodes, que nous devons la physiologie actuelle de la musique européenne et le caractère qui la distingue essentiellement de la musique grecque et de toute musique orientale, car elle est devenue ainsi un art véritablement plastique.

De même que nous avons pénétré plus avant que les Grecs dans la connaissance des propriétés de la matière, nous avons aussi fait un pas en avant dans la conception de l'art. Nous ne nous sommes pas contentés de fixer un style, nous avons senti la nécessité de remplir les formes schématiques tirées de la nature par abstraction, avec une substance tirée de cette nature même. La musique moderne a trouvé son équilibre dans l'adéquation de la forme schématique, qui est le style, et de la substance musicale puisée à même la nature, physique ou morale, intérieure ou extérieure à la conscience humaine. C'est par là qu'elle a acquis sa consistance et sa plasticité.

Grâce à son aptitude à s'accommoder des circonstances et à en profiter même, notre musique est encore de nos jours irriguée par les courants de toutes sortes

qui traversent notre existence sociale ou intime et qui la fécondent et la vivifient. Ces courants lui apportent les matériaux élaborés dans d'autres sphères par la pensée humaine et aussi les impressions multiples que nous recevons des choses matérielles dont notre vie individuelle et collective est tissée.

Le secret de la vitalité de la musique moderne, de son aptitude à se transformer, à se rajeunir, à se diversifier réside dans cette communication active de l'art avec un monde qui, à première vue, paraît lui être complètement étranger. La musique, devenue ainsi l'exposant de nous-mêmes, devait subir le contre-coup des modifications de notre conscience. Ce que nous avons acquis en connaissances, et qui est le fondement de notre compréhension de l'univers en soi ou dans ses rapports avec nous, a eu sa répercussion sur notre art. L'esprit scientifique européen se reflète, comme en un miroir symbolique, dans notre art musical.

Vu sous cet angle, la musique européenne nous apparaît supérieure à la musique grecque en ceci : qu'elle nous rend compte, non seulement des proportions en quelque sorte géométriques d'un style, qui n'est, en dernière analyse, que le canevas de l'art, mais aussi de tout ce qu'il y a d'accidentel, de particulier dans cette manière d'être de l'âme humaine. Elle s'efforce de faire entrer dans le général d'un schéma conventionnel et abstrait la plus grande somme de contingent compatible avec le principe de l'unité fondamentale.

Et encore en cela notre art se trouve n'être qu'une face de notre activité individuelle ou sociale. Nous avons appliqué à l'art, sans le vouloir et presque inconsciemment, la loi économique du maximum de profit par le maximum de travail. Cette loi, qui sert de base aux principes de la production et de l'échange dans la société moderne, les anciens ne paraissaient pas en avoir soupçonné l'importance. Les artistes de l'antiquité ont cherché à obtenir un maximum de beauté, de perfection, de vie, par des formes simples. C'était leur idéal même. Les œuvres d'art les plus complexes de l'antiquité nous apparaissent comme une production des périodes de décadence. Et ce n'est pas d'elles que s'inspireront les artistes de la Renaissance italienne, lesquels voudront remonter aux sources mêmes de l'art hellénique.

L'art de l'antiquité n'a eu cependant qu'une faible influence sur la production artistique moderne, influence tout extérieure, passagère, indirecte. Les conditions politiques, géographiques, sociales, de l'Europe, à partir du moyen âge, en guidant les hommes vers une orientation nouvelle de la vie pratique intensifiée, ont façonné leur esprit, lui ont donné

une tournure spéciale en accord avec les nécessités de leur existence.

Cette orientation réaliste est le résultat du changement profond qui s'est opéré chez les peuples occidentaux, après la chute de l'empire romain, sous l'influence du christianisme, pour aboutir, à travers diverses phases, à l'abolition de l'esclavage. En effet, l'humanité du monde ancien se partageait en deux classes non communicantes : les hommes libres et les esclaves. Ceux-ci portaient tout le poids de la vie matérielle, tandis que les hommes libres, exempts des soucis de l'existence quotidienne, pouvaient se livrer à leurs spéculations, à leurs recherches un peu comme des amateurs, habitués à ne voir de la vie que le côté, pour ainsi dire, aristocratique. N'étant pas éduqués pour l'effort matériel en vue d'un but d'utilité pratique, il ne concevaient pas non plus dans l'art une activité de ce genre. L'art était pour eux l'expression d'un dilettantisme élégant, d'un jeu de l'esprit qui absorbait toutes leurs facultés.

Il en va tout autrement dans notre société, où la lutte pour la vie est de tous les instants et pour tous les hommes; où l'on a dû se faire des muscles de lutteur aussi bien dans les carrières libérales que dans les professions manuelles. L'homme a donc apporté dans son activité intellectuelle et spirituelle les mêmes principes, la même discipline que dans des fonctions sociales et des travaux manuels auxquels tous les hommes ont été astreints par des conditions particulières de l'organisme social, reconstitué sur de nouvelles bases.

Les artistes se sont ressentis de la modification radicale opérée dans la société moderne et, par suite, dans la mentalité des peuples européens. Dans ces conditions et avec de telles préoccupations, leur idéal aussi devait se modifier profondément. Il ne pouvait plus consister, comme celui des Grecs, à obtenir une grande pureté de lignes, par la sobriété

des formes et l'exclusion de tout élément capable d'en troubler l'harmonie. Ils devaient, au contraire, chercher à obtenir le maximum d'expression par le plus grand nombre de faits, de documents qu'il leur était possible de recueillir et de coordonner. L'art ne consistait plus, dès lors, en une sélection sévère des formes ramenées à des lignes relativement simples, mais en une accumulation de détails logiquement subordonnés, il est vrai, à un motif principal, mais apportant leur caractère distinctif, leur signification propre, afin de reproduire la vie dans sa plus grande complexité.

Mais cela exige une intensité d'action qui augmentera avec les matériaux introduits dans l'œuvre d'art, et aussi en proportion inverse des rapports plus ou moins étroits de ces matériaux avec le sujet à la réalisation duquel ils sont appelés à concourir. L'effort de stylisation, c'est-à-dire d'unification, sera donc plus considérable pour les artistes modernes qu'il ne l'était pour les anciens. Car la force d'attraction, que l'on pourrait appeler l'énergie spirituelle centripète, déployée pour maîtriser les données éparses et en faire un tout organique homogène a dû augmenter en raison de l'accroissement de ces données mêmes. Sollicité par les richesses qui s'offrent à son esprit, et pourtant soucieux de garder à son œuvre le caractère intentionnel bien défini qui doit le distinguer des produits de la nature, l'artiste cherche par-dessus tout à maintenir l'équilibre entre la forme et le fond, entre la réalisation et la documentation. Or cet équilibre n'a jamais été plus fortement menacé que dans l'art moderne, parce que, par suite du développement de toutes nos facultés spéculatives sur le terrain des réalités tangibles, sous sommes arrivés à percevoir un monde beaucoup plus vaste et plus varié que celui des anciens, non seulement autour de nous, mais en nous-mêmes.

Il est évident que notre musique était destinée, dès sa naissance, à être plus réaliste, dans le sens vulgaire du mot, que la musique grecque, à cause de l'orientation nouvelle, toute pratique, donnée à la civilisation renaissante par l'énergie brutale des barbares du nord, sous la conduite de l'esprit latin. Si le caractère réaliste de la musique a paru s'affaiblir graduellement jusqu'à Bach, c'est que l'art avait besoin de se faire un cadre d'autant plus solide que les éléments qu'il devait contenir étaient plus disparates. Au surplus, nous avons vu que, même dans sa période de formation, notre musique n'a jamais cessé de rester en contact avec la vie, ni d'augmenter par tous les moyens son bagage et préparer de longue main la floraison de la seconde période, qui devait couronner son évolution, puisqu'en elle se manifestait pleinement son caractère.

En somme, deux tendances ont agi, depuis l'antiquité, pour donner à la musique la forme qu'elle possède depuis le moyen-âge : le besoin de synthèse toujours grandissant et l'esprit utilitaire, pratique, matérialiste qui est la caractéristique de la civilisation européenne. La première de ces tendances a poussé l'artiste à élargir le champ de son activité, à profiter de tout ce que la nature sensible mettait à sa disposition, en vue d'intéresser son art, trop unilatéral dans les temps anciens et, par suite, moins complexe. La seconde a attiré l'attention du compositeur sur les phénomènes de la vie extérieure, devant lesquels le musicien de l'antiquité restait trop indifférent. Il y a là donc un progrès dans l'évolution de la conscience artistique en Europe : une vue plus large, plus sympathique des formes sensibles, d'une part, et, d'autre part, un désir impérieux de coordonner ces formes pour les ramener à leur unité primordiale.

F. MAZZI.

LES NOUVEAUX DISQUES

Columbia nous offre pour notre rentrée de vacances une gerbe extrêmement variée.

D'abord un *Concerto* de Gershwin pour piano (Roy Bargy) et orchestre de jazz (Paul Whiteman). Voilà le type le plus marqué d'une composition dont l'édition n'est réalisable que par le disque. L'édition papier en ferait une œuvre morte et serait invendable. Trois disques doubles nous en donnent une exécution parfaite et nous permettent d'en apprécier la diversité, le coloris, l'éclat des rythmes et des timbres.

Dans le même domaine, voici encore avec Paul Whiteman, un savoureux fox-trot *Louise*, la valse *Blue Hawai*, des duos des incomparables Layton et Johnstone : *Louise*. *Wait you see ma chérie*.

Quel contraste nous apporte Mozart avec la Chanson de l'Oiseleur, de la *Flûte enchantée* par l'infatigable Fugère.

On peut lui préférer cependant M^{me} Croiza, dont la magnifique diction, l'organe aérien, et l'indéfinissable poésie donnent toute leur valeur à la *Chanson des Sirènes* d'Honegger et aux *Amoureux séparés* de Roussel, accompagnés par les auteurs.

De *Manon* Columbia nous donne une importante sélection ; l'entrée et l'air (Je suis encore tout étourdie), le chœur des Voyageurs et l'entrée de Lescaut ; la scène de Saint-Sulpice et une partie de l'acte de Transylvanie. Interprétation et enregistrement supérieurs par M^{lle} Féraldy, MM. Rogatchewsky, Guénol, Villier, sous la direction de M. Elie Cohen.

Les Soirées de Pétrograd de Darius Milhaud

sont une suite de petites pièces extrêmement courtes que chante M^{me} J. Bathori.

On ne saurait mieux terminer cette gerbe qu'avec la *Toccata et la Fugue en ré mineur* de Bach qui, sur l'orgue de M. Commette, resplendissent de toute leur souveraine et impérissable royauté.

NOTRE ALBUM DE MUSIQUE

La *Berceuse* pour piano de Jacques de la Presle que nous offrons à nos lecteurs est d'une inspiration charmante. Un sentiment de tendresse émane de ses lignes simples, et sa jolie tonalité, la sonorité enveloppée dans laquelle elle doit être exécutée créent une atmosphère tout à fait séduisante (Senart éditeur).