



## Darius Milhaud



part une notice d'Henry Prunières (*Nouvelle Revue Française*, 1920) et un chapitre d'André Cœuroy dans sa *Musique Française d'aujourd'hui* (1922), je crois que l'œuvre de Darius Milhaud n'a jamais encore fait l'objet en France d'une étude d'ensemble. Je m'aventure donc aujourd'hui sur un terrain encore vierge. Ceci ne serait pas pour me déplaire, loin de là — car ainsi l'on a plus de chances de pouvoir faire quelque découverte intéressante. Mais par malheur, si jusqu'ici cette œuvre multiforme et déjà extrêmement importante ne fut jamais encore soumise à une analyse approfondie, guidée par des vues d'ensemble (analyse dont on ne trouvera ici que les prolégomènes), il s'est déjà créé autour de Darius Milhaud une certaine légende qui peut gêner considérablement nos investigations, car il est très difficile de se défaire des formules et des lieux communs spécifiques qu'elle nous offre et qui s'interposent entre cette musique et nos jugements, et agit directement sur notre sensibilité.

Je n'affirme nullement que tout ce qui a été dit jusqu'aujourd'hui sur l'art de Milhaud soit faux, et ne prétends pas apporter ici une explication toute nouvelle du mystère que recèle, comme tout art, cette musique ; mais il me paraît indispensable d'insister dès le début de ces pages sur les préjugés qui se sont déjà formés autour de l'œuvre du jeune musicien. Ils ne lui sont pas tous défavorables, au contraire,

et la légende qui s'est créée à son sujet est même assez flatteuse pour le compositeur par certains côtés ; il n'en est pas moins vrai qu'elle nous empêche de saisir la réalité, tout en satisfaisant une paresse d'esprit fort naturelle et notre tendance à nous payer de mots et à couler notre pensée dans des moules déjà tout prêts.

Milhaud n'est pas le seul, évidemment, qui soit dans ce cas. Tout artiste a sa légende, laquelle lui impose un certain masque, une certaine attitude et détermine nos appréciations et nos jugements. Mais généralement, l'élaboration de ces formules exige un temps assez long et elle ne se précise et ne se fixe que lorsque l'artiste parvient à sa maturité. Pour Milhaud, ce fut tout différent : dès ses débuts presque, il suscita des polémiques ; il eut aussitôt des adversaires acharnés et des partisans dévoués ; lui-même, prenant la plume, se lança dans la mêlée, fit des conférences, se montra batailleur, agressif, présentant ses idées, souvent paradoxales, sous une forme particulièrement irritante, comme s'il prenait plaisir à agacer les gens : nombreux sont les anti-wagnériens parmi les jeunes, mais ce fut lui qui cria : « A bas Wagner ! » Son nom devint tout un programme, et il apparut aux yeux du public et d'une partie de la critique comme l'incarnation même de l'esprit de révolte, comme une sorte de bolchévik musical, tandis que par réaction, d'autres lui déniaient toute personnalité, traitant sa musique d'académisme honteux, et ne voulaient voir en lui qu'un bluffeur audacieux. Sa réputation se répandit en dehors des cercles musicaux ; des poètes s'en emparèrent, et sa légende, dès lors, s'enrichit et se développa rapidement.

C'était l'époque des « Six », qui nous semble déjà appartenir à un passé très lointain, et qu'on se rappelle maintenant en souriant et peut-être aussi avec une certaine gêne, car il faut avouer que nombreux parmi nous furent ceux qui crurent aux « Six ». Dans la formation de la légende Milhaud ce malentendu, cette erreur, cette plaisanterie — qu'on l'appelle comme on voudra — joua en tout cas un rôle fort important. Aussi, bien que tout cela ne soit plus que de l'histoire ancienne, je tiens à prévenir que cette étude est consacrée à Darius Milhaud en tant que musicien possédant une personnalité bien définie, et non au membre d'un certain groupe, au représentant d'une certaine école.

Il se trouve donc qu'avant de nous aventurer sur ce sol vierge, il faut d'abord s'attacher à déblayer le terrain tout autour ; autrement dit — à vider notre esprit des idées préconçues, des préjugés, des opinions toutes faites qui s'y sont installés, et à adopter donc en face de l'œuvre d'art cette attitude que préconisait pour le philosophe Descartes. Je sais bien que, rigoureusement, la chose est impossible, et que cet idéal, lors même qu'on y tend, ne peut être atteint ; mais il est bon, me semble-t-il, d'y songer constamment et d'essayer de le réaliser, au moins partiellement. On me dira, il est vrai, qu'en fin de compte on ne peut aboutir ainsi qu'à remplacer certaines idées préconçues par d'autres, non moins préconçues, et qu'il n'est possible de ruiner une légende qu'en en créant une autre à sa place... Mais si même nous ne sommes capables que de changer d'erreurs et ne pouvons opérer qu'au moyen de formules nécessairement insuffisantes, le fait même d'en changer, le fait de nous tromper autrement qu'on ne s'était trompé jusqu'ici — constitue déjà un certain progrès et marque notre effort pour nous libérer et voir et comprendre les choses par nous-mêmes.

Je me souviens encore de l'étonnement, de l'émotion profonde, de la joie que je ressentis lorsque, tout au début de 1921, arrivé directement de la Russie, j'entendis pour la première fois à l'un des concerts Golschman les *Etudes pour piano et orchestre* de Milhaud, qui était à cette époque un inconnu pour moi. Je me souviens aussi du tapage qui accueillit cette exécution, tapage tel, que finalement il couvrit le piano et l'orchestre. Quelques semaines plus tard, je fis connaissance avec le 4<sup>e</sup> *Quatuor* (à l'une des soirées de la S. M. I., je crois). Mais c'était l'époque des « Six » qu'on venait justement de lancer ; amis et adversaires discutaient ardemment de leur esthétique, et il n'était question partout que de la chute imminente de l'impressionnisme, et de l'approche d'une nouvelle ère musicale, dont des écrivains, des critiques établissaient à l'avance les caractères distinctifs, prétendant légiférer l'art. Mais dans ces discours sur la « musique à l'emporte-pièce », sur l'écriture polytonale et sur la restauration de la « vraie tradition française » dont Debussy sous l'influence russe s'était, paraît-il, écarté, on perdait complètement de vue ce qu'une œuvre comme celle de Milhaud, pour ne citer que lui, apportait d'unique, de personnel, et, par conséquent, de réellement nouveau.

Les *Etudes* m'avaient bouleversé, mais les formules qui avaient cours autour de moi et qui s'imposaient par leur élégance, leur clarté apparente et une sorte de logique même — remirent rapidement toutes choses en place et me fournirent comme à tout le monde des explications commodes (« cubisme musical », etc.) qui réduisaient ce fait individuel et concret qu'est l'œuvre d'art, à la manifestation d'un certain état d'esprit social, d'une tendance esthétique générale, d'une école, d'une mode enfin... Et ce n'est que peu à peu, en faisant plus ample connaissance avec cette musique et en perçant la couche d'idées préconçues et de préjugés amoncelés autour d'elle (et dont Milhaud lui-même est responsable, pour une partie), que je réussis à retrouver mes impressions premières et à percevoir l'individualité de cet art et ses caractères spécifiques. Ceux-ci sont bien apparents d'ailleurs, et il n'y a nul mérite à les découvrir ; seulement, lors même qu'ils sautent pour ainsi dire aux yeux, on se refuse à les admettre, car ils contredisent les schèmes, les théories, et l'on est même prêt à faire grief au compositeur de briser le cadre où on l'avait installé : dans les critiques acerbes que provoqua, par exemple, il y a un an de cela, *la Brebis égarée*, à l'Opéra-Comique, perceait précisément ce sentiment d'irritation devant un artiste qui prétendait être libre et osait ne pas ressembler à l'image qu'on s'était faite de lui.

## II

Si jamais, pourtant, musique fut digne d'être saisie directement et perçue et appréciée en elle-même, c'est bien la musique de Milhaud.

Par son abondance même, tout d'abord, car l'importance quantitative de cette production est en relation étroite avec sa qualité, avec son essence intime. Il y a déjà une sorte de beauté et de grandeur dans la profusion avec laquelle crée ce jeune musicien, auteur de six *Quatuors*, d'une centaine de *Mélodies*, de nombreux ensembles vocaux et de *Cantates*, de *Sonates* pour divers instruments, de pièces d'orchestre, dont deux *Suites Symphoniques* et cinq *Symphonies* (très courtes, il est vrai), de quatre *Ballets*, et de drames musicaux de l'envergure de l'*Orestie* d'Eschyle. La lecture seule du catalogue des ouvrages de Milhaud impose le respect et l'admiration, quand bien même l'on sait qu'il y a là du bon et du mauvais, et que cette vaste

production est très inégale. On l'a maintes fois d'ailleurs reproché à Milhaud, en soulignant que l'abondance de son œuvre provenait d'un manque de sens critique, d'un certain laisser-aller, d'une insuffisance de goût, d'une hâte injustifiée....

Il y a du vrai dans ces critiques ; mais elles m'apparaissent pourtant superficielles. La production musicale si féconde de Milhaud tient d'abord à une puissance de travail formidable, aidée par un esprit d'ordre et de méthode, par une application intense et un métier très sûr. Celui-ci est indéniable : Milhaud peut ne pas réussir ; parmi ses ouvrages, il y en a de faibles ; il lui arrive aussi de se répéter : il a ses poncifs ; parfois il se satisfait trop facilement et accepte la première idée qui lui vient, mais on ne pourra jamais lui reprocher de ne pas connaître la technique de son art : c'est un virtuose, et s'il va à l'encontre des règles, c'est toujours en pleine connaissance de cause.

Mais elle tient surtout, cette abondance surprenante, à l'essence même de la nature musicale du compositeur : la qualité de cette musique, ce qui en constitue le caractère spécifique, est telle qu'elle implique nécessairement une certaine générosité, une production jamais ralentie. Fait remarquable : Darius Milhaud n'est jamais prolix. Ses ouvrages se suivent avec une rapidité déconcertante ; mais presque aucun d'eux ne contient de longueurs. Il est bref, concis et s'il lui arrive de se répéter d'une pièce à l'autre, dans les limites d'une même pièce il ne s'amuse pas à de vains bavardages et termine aussitôt qu'il croit avoir épuisé son sujet et traité suffisamment sa matière sonore. Milhaud a écrit cinq *Symphonies* et six *Quatuors* ; mais les dimensions de ces pièces sont extrêmement réduites.

Sa pensée musicale apparaît donc laconique, et dans la forme choisie elle s'exprime sans développement inutile, presque avaricieusement ; mais cette pensée se renouvelle constamment et l'œuvre achevée, elle ressent aussitôt le besoin de s'épancher en une autre... C'est que chez Milhaud, semble-t-il, tout aboutit à une sorte de transposition sonore et finit, pourrait-on dire, « par des chansons ». L'expression « une nature musicale », qu'on emploie si volontiers, parfois même à tort et à travers, prend ici toute sa force et retrouve sa vraie signification : une « nature musicale » est un lieu de transmutation, une sorte de creuset ; on y met des sensations, des images, des sentiments, des

émotions, des concepts — et il en sort de la musique. Toutes les choses y revêtent un corps sonore. Stravinsky, Prokofieff sont également des natures musicales au sens strict du mot ; pour eux aussi la réalité est un phénomène essentiellement sonore ; mais il y a lieu pourtant de distinguer entre la musicalité d'un Milhaud et celle de Stravinsky.

Comme j'ai essayé jadis de le montrer ici-même (*R. M.*, 1923, décembre), l'art du compositeur russe est objectif : si l'esprit de l'auteur du *Sacre* est un laboratoire, une sorte d'usine de transformation, où s'opère la transmutation de toutes les diverses valeurs en valeurs uniquement sonores, la structure même de ce laboratoire, les matériaux dont il est formé n'influent pas sur l'opération ; l'esprit de l'artiste n'intervient dans les réactions qui s'opèrent en lui que pour veiller à leur pureté, sa personnalité ne se manifeste précisément que par sa complète abstention. Il en est tout autrement chez Milhaud.

En acquérant ici une existence sonore, les choses revêtent un aspect particulier, propre à Milhaud et s'imprègnent de sa personnalité ; celle-ci ne demeure pas indifférente à la transmutation qu'elle réalise, mais elle y intervient activement : l'art de Milhaud est subjectif, car la musique pour lui est un moyen de s'épancher, de s'exprimer, et de manifester son individualité : le monde qu'il considère sous l'aspect de la musique, il lui ajoute quelque chose de son propre cru et c'est son univers à lui que nous retrouvons sous cet aspect sonore que le compositeur confère à la réalité, quelle qu'elle soit. Milhaud est un expressionniste et sous ce rapport il nous apparaît bien plus proche de Schönberg que de Stravinsky : si toutes les choses pour lui se matérialisent musicalement, si sa propre réaction en face du monde « sensible » et « intelligible » est une réaction musicale, cette musique (qui chez un classique du type de Stravinsky parvient à l'autonomie complète et n'est soumise qu'à sa propre logique) est régie par sa vie intérieure, elle s'adapte aux fluctuations de celle-ci, elle reflète ses moindres variations, pareille à une pellicule ultra-sensible. L'art de Milhaud est imprégné de psychologie.

Et c'est précisément cet expressionnisme, ce psychologisme joint à une nature essentiellement musicale, pour laquelle penser, créer de la musique est un besoin organique, une fonction physiologique, aussi naturelle que de respirer par exemple, c'est cet alliage qui nous fait

comprendre l'abondance de la production de Darius Milhaud et nous révèle la signification véritable de sa fécondité musicale, soutenue par une application exceptionnelle au travail et une connaissance parfaite du métier.

Les créateurs de cette classe ne sont jamais à court d'inspiration. D'ailleurs, ce terme — l'inspiration — ne convient nullement à leur façon de produire, car composer est leur fonction normale. C'était aussi, comme on le sait, le cas de Victor Hugo, qui « faisait de la poésie », qui alignait ses vers régulièrement, de telle à telle heure, travaillant comme un fonctionnaire à sa table. Il y a certainement du fonctionnaire, de l'homme du bureau dans ce musicien qui abat régulièrement sa besogne, passant presque sans entr'acte d'un quatuor à une symphonie, puis à un ballet, mettant en musique des poèmes de Claudel, de la prose de Lucile de Chateaubriand et un catalogue de machines agricoles.

A-t-on assez ri de ces machines ! De même que du parapluie et des souliers éculés de la *Brebis égarée* !... Mais chez Milhaud le texte n'est pas un sujet, ni un prétexte à création musicale ; il n'y puise pas son inspiration : à ses yeux, en effet, ou plutôt à son ouïe intérieure, il n'y a pas de texte ou de situation ou d'image antimusicaux. De même que toutes les choses, la réalité entière peut être envisagée et exprimée par le mathématicien en rapports quantitatifs, de même que cette même réalité par un logicien du type de Hegel est pensée conceptuellement, dans l'esprit d'un musicien comme Milhaud elle existe sous les formes d'images sonores. Affirmer qu'il y a des choses qui ne peuvent être dites en musique, auxquelles l'existence musicale doit être refusée, équivaut, en somme, à distinguer en poésie, par exemple, entre les mots « poétiques » et ceux qui ne le sont pas, à exiger l'emploi de « périphrases poétiques » et qu'on dise d'un bras non pas tout simplement qu'il est « blanc », mais qu'il est d'« albâtre ». La musicalité est déterminée par une attitude spécifique vis à vis du réel, c'est une certaine façon d'envisager les choses, un mode de pensée, ou, plus généralement, d'action : la musique de Milhaud nous en fournit une démonstration probante.

### III

La transposition musicale qu'opère Milhaud m'apparaît, comme je le disais, éminemment subjective, c'est-à-dire que le monde sonore

qui en est l'aboutissement, et qu'on peut considérer comme le résultat final de toute une série de réactions profondes, porte l'empreinte de sa nature intime, de son tempérament. Le mathématicien ou le logicien s'attachent, eux, à réduire au minimum leur apport personnel dans les transpositions qu'ils opèrent ; mais entre la réalité et sa transmutation sonore s'insinue, que Milhaud le veuille ou non, sa propre personnalité : les caractères dominants de celle-ci (je ne parle ici évidemment que de sa personnalité artistique, telle qu'elle se révèle dans l'œuvre du musicien) me semblent être l'émotivité au sens le plus large du mot.

L'art de Milhaud nous révèle ce qu'on est convenu d'appeler « une âme sensible », et ce qui frappe tout d'abord en cet art lorsqu'on s'en approche sans parti pris, c'est précisément sa sensibilité, qui tombe même parfois dans une sensiblerie non dénuée d'afféterie. La surprise que provoqua la *Brebis égarée*, une des œuvres les plus caractéristiques de Milhaud au point de vue psychologique, l'étonnement qu'elle suscita provenait justement de ce que nous avions sous-estimé ce côté sentimental, presque naïf de la musique de Milhaud, hypnotisé qu'on était par sa puissance parfois brutale, par sa violence presque grossière, par tout ce qu'il semblait y avoir d'agressif et de tendu, de voulu dans la musique des *Etudes* pour piano et orchestre par exemple, dans l'*Orestie*. Or, en Milhaud, cette force, cette brutalité ne sont presque jamais butés en soi ; on ne peut les considérer comme de purs procédés de style que le compositeur emploie pour eux-mêmes, par jeu pour ainsi dire, exclusivement pour leur valeur musicale : ce ne sont que des moyens d'expression d'un artiste qui poursuit la transcription sonore adéquate de sa vie intérieure. Milhaud est essentiellement un lyrique, me semble-t-il, tantôt sentimental et tendre et tantôt passionné jusqu'à la frénésie ; il s'épanche toujours, lors même qu'il paraît le plus impersonnel, comme dans *Protée*, drame satirique, ou dans le *Cinquième Quatuor*, d'apparence si scolastique. Tantôt ce sont des églogues, des idylles, tantôt des lamentations, des hymnes de joie, des odes... Quoi qu'il fasse, il nous livre toujours sa propre nature ; et quand il ne peut le faire directement, comme dans ses ballets, dans ses drames, dans l'*Enfant Prodigue*, il emprunte le masque de ses personnages et traite la situation dramatique, le tableau scénique,

à la façon d'un lyrique : un exemple frappant de cette attitude est la *Création du Monde*. La prédominance de l'élément purement lyrique apparaît aussi dans l'*Enfant Prodigue*, où pour exprimer les sentiments de la Mère, le compositeur a su trouver des accents si émouvants, tandis que le symbolisme des discours du Père et du Fils aîné demeurerait sans équivalent musical.

L'expressionnisme de Milhaud m'échappa, je l'avoue, pendant assez longtemps : je croyais distinguer en l'auteur de *Protée* deux natures opposées ; le lyrique qui cherche à s'épancher en sons et dont la musique, saturée de psychologie, est un moyen d'expression, et l'artiste formaliste, maître en polyphonie, qui s'amuse au jeu des constructions sonores. Mais plus tard je m'aperçus que cette écriture polyphonique affectionnée par Milhaud était aussi un moyen d'expression et reflétait la sensibilité de l'artiste, que ses contrepoints ne pouvaient être considérés comme des combinaisons purement sonores, mises en œuvre par un habile ouvrier pour le plaisir de déployer sa technique... Sentimentale, joyeuse ou dramatique, la polyphonie de Milhaud possède presque toujours une signification psychologique, et reflète un état d'esprit déterminé.

#### IV

L'origine juive de Darius Milhaud est-elle pour quelque chose dans son lyrisme aux aspects multiples, tour à tour sentimental et violent, naïf et déclamatoire, joyeux et sombre, simple et gracieux ou tendu, exaspéré ?

Ce n'est pas sans une certaine répugnance que je m'aventure sur ce terrain : la psychologie des races est bien obscure, en effet ; c'est la bouteille à l'encre. Peut-on même en parler sérieusement ? Possédons-nous dans ce domaine quelques points de repère, quelques données certaines ? J'en doute fort. Mais il faut bien que je touche à cette question, puisque aujourd'hui on insiste constamment sur les « vraies traditions de la musique française », soi-disant restaurées par les « Six », et que maint critique, même parmi les plus notoires, s'étend avec complaisance sur la clarté, la grâce, la mesure, la pudeur, etc., etc., qui caractérisent, paraît-il, le génie musical français.

Au début d'un article sur l'œuvre de Florent Schmitt paru dans

la *Revue Musicale*, M. Ferroud protestait très justement contre cette tendance à ne considérer la musique française que sous cet aspect quelque peu étriqué ; mais il en faisait grief aux étrangers, et en cela je trouve qu'il avait tort, car beaucoup de Français sont eux-mêmes tout les premiers à exiger qu'on considère leur art précisément sous cet angle étroit et refusent la nationalité française à toute musique qui ne répond pas aux canons de beauté « bien française » qu'ils ont proclamés. Milhaud, lui aussi, a opposé le génie latin fait de mesure et de grâce (on connaît bien la formule) à Wagner ou à tel autre compositeur étranger. Mais il est évident — et il serait cruel de trop insister là-dessus — que la musique de Darius Milhaud lui-même ne répond nullement à cet idéal de beauté française, pas plus que la musique de Rameau, d'ailleurs, pas plus que celle de Berlioz, ni même de Debussy... La « pudeur » par exemple n'est certes pas la qualité maîtresse de l'auteur des *Erinnyes* et c'est par d'autres caractères que la grâce ou la mesure que nous émeuvent les *Poèmes de Claudel*.

Pour ce qui est du problème que je pose au début de ce paragraphe, il apparaît plus complexe : je ne crois pas qu'on puisse déterminer d'une façon même très générale les caractères distinctifs de l'esprit juif tel qu'il se manifeste en musique, pas plus que de l'esprit français, allemand ou russe (Mozart et Wagner... Moussorgsky et Scriabine... Berlioz et Ravel) ; mais lorsqu'on étudie l'œuvre des compositeurs d'origine juive (1) — de Mendelssohn à nos jours par exemple — et surtout des plus éminents parmi nos contemporains, en constate l'existence de certains traits communs qui se retrouvent chez Alexandre Krein en Russie, chez Ernest Bloch aux États-Unis, chez Arnold Schönberg en Autriche, chez Darius Milhaud en France, et qui suggèrent l'idée d'une vague parenté spirituelle entre ces artistes dont les personnalités apparaissent néanmoins si différentes. Tous quatre en effet (et on pourrait allonger la liste) sont des expressionnistes, dont la musique est profondément saturée de psychologie ; ce sont des musiciens subjectifs, des poètes lyriques dont l'art est un épanchement et une confession passionnée, souvent violente, exaspérée, non sans une certaine exagération déclamatoire, théâtrale, et parfois

(1) J'ai tenté jadis d'opérer ce rapprochement dans une conférence qui fut publiée par la revue juive *Menorah*.

aussi sentimentale. C'est un lyrisme sensuel, érotique — chez Alexandre Krein qui s'inspire volontiers du *Cantique des Cantiques*, c'est un lyrisme religieux qui fait songer aux prophètes — chez Ernest Bloch.

Mais loin de moi la pensée que toute musique juive doive être nécessairement subjective, lyrique, expressive, ou, vice versa, que tout art passionné, ardent, quelque peu déclamatoire, soit la marque d'une origine juive ! Une telle théorie serait en opposition trop évidente avec les faits ; mais je constate simplement une certaine tendance qui paraît ressortir de l'examen de l'œuvre de quelques-uns des compositeurs juifs les plus marquants de notre époque.

Le grand danger d'un tel art éminemment subjectif est que les valeurs purement sonores, formelles y soient sacrifiées à la vérité psychologique, à l'expression directe. Ni Bloch, ni Krein surtout, n'ont échappé à ce danger. Milhaud, au contraire, s'en est préservé : sa pensée musicale crée des formes concises et bien équilibrées ; la passion violente qui anime certaines de ses pages ne les rend jamais diffuses, ne le pousse pas à l'amplification, à des redites ou à des délayages dont est coutumier Bloch. Son écriture polyphonique peut avoir sa source dans un certain état sentimental, émotif et servir à l'expression d'une tension psychologique déterminée, elle n'en est pas moins, cette écriture, traitée habilement, selon les règles, et régie par sa logique spécifique. Tout comme celui de Bach, dirais-je, son contrepoint apparaît donc comme un moyen expressif ou un procédé d'organisation sonore, selon le point de vue auquel on se place.

De cette discipline musicale, de ce goût des formes élégantes et laconiques, de son habileté technique et du plaisir qu'il prend à construire, Milhaud me semble redevable, en partie, non à cette entité hypothétique, le « génie latin », mais bien aux leçons de son maître, Gédalge, ainsi qu'aux tendances esthétiques de son époque qui, en réaction contre l'impressionnisme de tout ordre, imposent à l'artiste un certain idéal de beauté constructive et le culte de la forme. De par son tempérament, Milhaud était plutôt opposé à cet idéal ; en un certain sens il devait apparaître « inactuel » dans le Paris d'après guerre, où l'on menait une lutte acharnée contre le romantisme, où l'on ne rêvait que d'un nouveau classicisme. Romantique, au sens large, très vague, mais suffisant ici de ce mot, — Milhaud certes l'était ;

mais il faut croire que le formalisme régnant convenait à un certain côté de sa nature : lui aussi, en tout cas, fit figure de classique et masqua si bien sa tendresse, sa sentimentalité, son lyrisme exaspéré, que presque tous s'y trompèrent, et lui-même tout le premier, peut-être. Mais il est piquant de songer à ce qu'aurait été l'art de Milhaud à l'école exclusive d'un Schœnberg ou bien en France même, avant 1910.

Et pourtant, le sens de l'ordre et le goût des formes élégantes me paraissent inhérents à la nature même de Milhaud où ils font contre-poids à son extrême exubérance, comme d'ailleurs chez nombre d'esprits méridionaux (Milhaud est d'Aix-en-Provence), et l'attrait qu'exerce sur lui l'art d'un Mendelssohn me paraît fort symptomatique à cet égard : dans les déclarations qu'a faites maintes fois Milhaud à ce sujet il y a peut-être de l'exagération, mais le rapprochement entre les deux compositeurs est assez aisé à établir, car le lyrisme sentimental de Mendelssohn, sa recherche de l'expression juste sont régis par un certain académisme élégant, par un formalisme instinctif et réfléchi qui doivent plaire à Milhaud et satisfaire sa sensibilité, aussi bien que son besoin d'ordre et son goût du joli métier. Et c'est le même esprit académique, allié à une émotion dont le convenu ne doit pas nous masquer la force et la sincérité, qui, probablement, l'attire en Albéric Mag-nard, dont Milhaud, sans grand succès, s'est fait le propagandiste.

## V

Dans une étude pénétrante et riche d'idées, publiée par la *Revue Musicale* (1923, n° 4), « Polytonalité et Atonalité », Darius Milhaud écrivait :

« Ce qui déterminera le caractère polytonal ou atonal d'une œuvre, ce sera bien moins le procédé d'écriture que la mélodie essentielle qui en sera la source, et qui vient du « cœur » seul du musicien. C'est cette nécessité absolue, organique de la mélodie initiale, qui empêchera ces procédés de se figer en un système autrement mort-né. Toute la vie d'une œuvre ne dépendra que de l'invention mélodique de son auteur, et la polytonalité et l'atonalité ne feront que fournir un champ plus vaste, des moyens d'écriture plus riches, une échelle

expressive plus complexe, à sa sensibilité, à son imagination et à sa fantaisie. »

Ces lignes contiennent tout un programme que maints lecteurs furent très étonnés probablement de lire sous la signature de l'auteur des *Etudes*. Or ce programme, Milhaud certainement le réalise, tout au moins en partie et en tout cas, cet idéal musical qu'il nous trace — il y tend de toutes ses forces, qui sont grandes. Oui, sa musique vient du « cœur », lors même qu'elle paraît dure et anguleuse : c'est toujours une musique nourrie de sentiment, d'émotion, de passion. Et son style aussi se révèle mélodique. Autrement dit : presque toutes ses œuvres sont issues d'une certaine pensée mélodique ; c'est le « mélós », le chant qui est à la source de son art, et celui-ci vaut par le développement de cette substance mélodique. La musique de Milhaud est « chantante », et même dépouillée de son harmonie, réduite au simple dessin linéaire de ses thèmes, elle garde encore sa physionomie propre et une certaine signification.

Ce n'est pas pourtant que Milhaud possède ce don d'invention mélodique, aujourd'hui presque tari et qu'on découvre encore, comme une rareté, chez un Poulenc, chez un Prokofieff : si nous nous en tenons au sens étroit du mot et si nous appelons « mélodie » une série de sons recélant une signification intrinsèque, parfaitement finie, achevée en elle-même et possédant une valeur propre, il faudra constater que la musique de Milhaud nous en offre peu d'exemples. Ces idées mélodiques sont généralement courtes, fragmentaires ; il leur manque cette conclusion, ce point final qui parachève leur structure, l'éclaire et résoud notre tension. Parfois ce ne sont même que des dessins rythmiques, dans la configuration desquels la hauteur relative des sons ne joue qu'un rôle secondaire. D'autre part, on ne trouve presque pas chez Milhaud de ces longues phrases mélodiques sans structure précise, amorphes, constamment modulantes, de caractère passionné, sorte de récitatif déclamatoire, dont la musique de Bloch ou de certains italiens modernes nous offre de nombreux modèles.

Les phrases mélodiques de Milhaud se maintiennent la plupart du temps dans les limites d'une gamme précise, elles sont tonales ; et cette rectitude tonale, jointe à un dessin anguleux (car le compositeur affectionne les sauts brusques) et à un rythme sans équivoque,

nettement martelé, confère aux mélodies ou, plutôt, aux motifs ou thèmes mélodiques de Milhaud une physionomie bien caractérisée et aisément reconnaissable. L'appellation de motifs ou thèmes mélodiques convient, me semble-t-il, mieux que toute autre à ces phrases chantantes, car elle n'acquiescent toute leur valeur qu'au cours des développements et variations que leur fait subir l'auteur.

Mais lorsqu'on a à faire avec une nature musicale aussi riche, aussi complexe et d'une envergure aussi large que celle de Milhaud, il faut se garder de toute affirmation trop catégorique, trop absolue, car à chaque règle qu'on établit, on découvre aussitôt quelque exception ; aussi la caractéristique que j'essaye d'établir ici de la pensée mélodique de Milhaud serait trop incomplète, si je n'indiquais pas que le compositeur a créé aussi des mélodies au sens strict : dans les *Chants Juifs*, dans certaines œuvres de musique de chambre, dans les ballets.

Pour ce qui est des rythmes de Milhaud, on constate aisément qu'il procède le plus souvent par répétition d'une certaine figure métrique, qui tantôt s'inscrit tout naturellement dans le cadre ordinaire de notre mesure avec sa succession régulière de temps forts et faibles, et tantôt brise ce cadre par la syncope, qui établit une régularité nouvelle, mais à contretemps. Et ce sont les nombreux Tangos, Rags, etc.

En somme, si l'organisation intérieure de la mesure apparaît ici assez complexe, si Milhaud trouve de piquantes coupes métriques (dans la *Sérénade*, par exemple, dans les *Symphonies* ou les *Études*), ces unités rythmiques, ces cellules — il ne les combine pour ainsi dire pas ; il se contente de les juxtaposer et ne s'en sert pas pour édifier de vastes systèmes rythmiques, comme ceux que nous offrent les *Noces* de Stravinsky. Mais ceci posé, il nous faut immédiatement introduire une correction : dans *Salade*, en effet, dans *l'Homme et son désir*, surtout, on constate une polyrythmie extrêmement complexe, de longues phrases rythmiques, qui sont formées, non plus par simple répétition d'un certain mètre, mais par l'organisation en séries de diverses formules métriques.

Milhaud s'engagea parfois, au début de sa carrière, dans la voie du chromatisme qui devait le mener vers l'atonalité, son aboutissement logique, comme l'a si bien montré le compositeur lui-même dans l'article déjà cité ; mais d'une façon générale, ce qui caractérise précisément

le style de Milhaud, c'est son diatonisme, sa structure tonale qu'affirment encore et soulignent ses procédés d'écriture polytonaux.

On s'est beaucoup passionné, il y a deux ou trois ans, autour de cette question de la polytonalité; aujourd'hui, quand déjà ce procédé est d'un usage courant et que parfois même on l'emploie sans s'en rendre bien compte, les discussions ont presque complètement cessé, et seuls encore les auditeurs des grands concerts émettent parfois quelques protestations. C'est Milhaud parmi les jeunes qu'on fut enclin à considérer comme le représentant attitré de ce qu'on appelait « la nouvelle école polytonale », autrement dit — l'école « de la fausse note ». Il s'était montré en effet plus audacieux, plus agressif, et plus systématique aussi dans l'emploi de ce procédé. Et puis, surtout, chez lui l'écriture polytonale paraissait faire corps pour ainsi dire avec sa pensée même; elle était l'aboutissement de son style diatonique et tonal. Chez un Honegger qui tend au chromatisme et à l'atonalité, le polytonalisme ne peut apparaître que sporadiquement; Milhaud au contraire le découvre, et le développe tout naturellement, rien qu'en suivant sa voie et la pente de son imagination musicale.

Mais il faut distinguer, me semble-t-il, entre la combinaison de tonalités différentes résultant de la projection sur une tonalité fondamentale de notes ou d'accords de passage appartenant à une tonalité différente, d'une part, et la juxtaposition, d'autre part, de deux ou plusieurs lignes mélodiques, dont chacune possède sa propre tonalité et poursuit sa propre évolution. En se plaçant à ce point de vue, il n'y aurait polytonalité réelle, que là où il y aurait polyphonie. En effet, dans le premier cas l'opposition des diverses tonalités aboutit nécessairement, soit à l'absorption par l'une des tonalités de ses rivales, et son affirmation dans une cadence, soit à la désagrégation de toutes les tonalités composantes et, par conséquent, à l'atonalité. Seul l'écriture polyphonique permet le développement parallèle et entièrement autonome de deux, trois tonalités différentes. C'est précisément cette autonomie qu'on ne trouve pas chez un Stravinsky par exemple, dont l'harmonie lors des premières exégèses fut analysée polytonalement. Mais j'ai essayé de montrer qu'il n'y avait pas dans la musique de Stravinsky de « polytonalité » réelle, mais uniquement des combinaisons polytonales passagères et plus ou moins développées, pla-

quées sur une base tonale bien déterminée, dont la conclusion s'impose à toutes les voix et les absorbe.

Les exemples qui suivent, pris dans l'œuvre de Milhaud, font nettement apparaître la différence entre sa pensée harmonique et celle de Stravinsky ou de tout autre compositeur dont le style diatonique et tonal s'enrichit de combinaisons bi- ou tritoniales.

L'exemple 1, très caractéristique, je le trouve dans l'article déjà cité de Milhaud lui-même : c'est un fragment de sa *Symphonie* n° 3, pour petit orchestre. La ligne mélodique de la flûte est en *si* bémol, tandis que la clarinette trace la sienne en *fa*, le basson en *mi*, le violon en *fa*, puis en *ut* majeur, l'alto en *si* bémol majeur et le violoncelle en *ré* majeur.

Le compositeur fait remarquer pourtant qu'en pratiquant des coupes verticales dans ce tissu contrapunctique formé de mélodies polytonales, on n'obtient qu'un résultat harmonique atonal. Mais celui-ci, ajouterai-je, n'apparaît qu'à une lecture attentive, uniquement à l'analyse, car à l'audition, à la perception directe, la structure polymélodique de l'œuvre s'impose à notre attention et à chaque instant, dans chaque accord complexe qui se forme, c'est le mouvement de ses composantes qui nous occupe et lui prête pour notre ouïe sa signification véritable. Aussi ce procédé ne peut-il produire tout son effet

qu'à la condition d'une instrumentation restreinte et transparente, comme c'est le cas dans les pièces pour petit orchestre de Milhaud.

Les exemples 2 et 3 sont tirés du 5<sup>e</sup> *Quatuor*. On y retrouve précisément cette indépendance des lignes tonales dont chacune aboutit à sa propre conclusion, qui m'apparaît la marque d'un style réellement polytonal, aboutissement très logique d'une écriture tonale et polyphonique.

Voici le début de la première partie :

Chantant

PP très expressif d'un bout à l'autre du morceau

PP très expressif d'un bout à l'autre du morceau

PP très expressif d'un bout à l'autre du morceau

PP très expressif d'un bout à l'autre du morceau

8<sup>a</sup>

PP très expressif d'un bout à l'autre du morceau

morceau

Et voici la conclusion :

Rall.

Rall.

Rall.

Rall.

On remarque que la mélodie du premier violon qui débute en *la* majeur se termine sur l'accord parfait de ce ton ; la partie d'alto, écrite en *ut* majeur, se conclut également sur son accord parfait, ainsi que le violoncelle, en *si* bémol majeur. Le second violon, dès la huitième mesure (qui ne figure pas sur notre exemple), joue nettement en *ré* bémol et termine sur cet accord.

L'agrégation sonore résultant de la combinaison de ces quatre voix ne possède évidemment aucune signification tonale ; mais lorsque

nous l'entendons à la fin de cette première partie, nous ne la percevons pas en elle-même, harmoniquement, comme un accord : elle n'apparaît que comme le point de jonction où quatre mouvements mélodiques différents parviennent au même instant à l'équilibre ; ce sont donc les fonctions tonales des composantes que nous saisissons.

On a essayé de maintes façons d'expliquer théoriquement, après coup, et de justifier par l'acoustique l'emploi des procédés polytonaux. Pour cela on fit appel aux phénomènes de la résonance naturelle : nous avons le droit de combiner des tonalités différentes, parce qu'en somme, toute note peut être considérée comme l'harmonique d'une autre qui sera sa fondamentale, et que tous les sons se retrouvent théoriquement dans la gamme naturelle, c'est-à-dire formée des harmoniques d'un son donné. Ces justifications acoustiques me paraissent tout à fait inutiles ; d'ailleurs, elles n'expliquent rien parce qu'elles expliquent et justifient tout. L'acoustique nous laisse la liberté la plus complète et nous ouvre un champ de combinaisons illimité, puisque chaque son émis peut se décomposer théoriquement à l'infini et contient virtuellement tous les autres. Mais ceci ne nous avance nullement et ne nous fournit aucune indication sur le choix des procédés musicaux à employer. Ce choix ne peut se guider que d'après des considérations esthétiques et psychologiques ; c'est toujours une question de sensibilité, et aussi de forme.

Du point de vue acoustique, toutes nos échelles sonores apparaissent basées sur des artifices, des compromis ; elles sont illogiques et sonnent faux. L'à peu près et la convention y règnent ; cela n'a pourtant pas empêché le développement de l'art musical. Ce système s'est révélé pratique et riche de possibilités expressives ; aujourd'hui nous en découvrons encore une nouvelle — la polytonalité. Nul besoin de s'autoriser pour s'en servir de la théorie des sons harmoniques et de chercher à justifier les polytonalistes qui n'en ont cure. Le premier moment de terreur ou d'enthousiasme passé, on comprit d'ailleurs que le style polytonal ne cherchait aucunement à remplacer définitivement et à exclure l'écriture monotonale. Milhaud le fit bien voir, qui dans ses dernières œuvres accorde une si large place à l'unitonalité. On commence même à se rendre compte aujourd'hui, me semble-t-il, que l'écriture polytonale n'a rien de bien terrible ni de révolutionnaire,

car elle fixe en le développant, en l'étendant encore davantage, le principe tonal, qui est à la base de notre système mélodique et harmonique, et qui n'a en somme qu'un seul ennemi, l'atonalité. Les «atonalistes» — voilà les vrais révolutionnaires : ceux-là sont dangereux, car ils sapent les fondements de notre langage musical et nous mènent directement vers l'ultrachromatisme, les modes naturels, les sous-divisions du demi-ton, etc.

Les polytonalistes sont des conservateurs ou, plutôt, des esprits constructifs, qui au lieu de chercher les aventures, essayent de tirer tout le parti possible des ressources qu'ils ont sous la main.

## VI

Lorsqu'on étudie l'œuvre d'un artiste, on est toujours tenté d'en faire l'historique, d'analyser son art en son déroulement dans le temps, de distinguer des périodes, d'établir des points de repère. J'aurais voulu procéder de même avec Milhaud ; mais je dus y renoncer : l'évolution de ce compositeur ne veut se plier à aucun schème. Les étapes qu'on parvenait à établir dans le développement d'un Stravinsky, d'un Scriabine, ici se confondent. Milhaud paraît se laisser voguer au gré de sa fantaisie : il va dans une direction, puis la quitte brusquement pour une autre, revient sur ses pas ; il simplifie son style, puis paraît vouloir le rendre plus compliqué... Nul fil ne nous guide dans ce dédale. Elle doit pourtant exister, la loi de cette évolution, nous sommes obligés de l'admettre ; mais elle m'échappe.

On pourrait évidemment établir une première période, où Milhaud subit fortement l'influence debussyste ; puis une seconde, marquée par le séjour qu'il fit au Brésil, dont les rythmes populaires envahirent sa musique. Puis ce fut la période parisienne : Cocteau, l'esthétique des Six, l'urbanisme, etc. Mais le but des classifications de ce genre est d'introduire un certain ordre dans la masse des faits, sans trop les solliciter ; or, ce ne serait pas le cas pour celle-ci. Il m'a paru donc finalement préférable, renonçant à tout schème, de me contenter de la classification que nous offre le catalogue même des œuvres du musicien — musique de piano, chant, musique d'ensemble, etc., et de choisir dans chacun de ces groupes les ouvrages qui m'apparaissent les plus significatifs, en suivant l'ordre naturel de leur naissance.

La première en date des pièces de piano éditées est une *Suite* en cinq parties, d'un caractère grave, sombre même, à part un « vif et rythmé ». On y sent quelques influences debussystes : le début, par exemple, fait songer à la *Cathédrale engloutie* ; çà et là de larges étagements d'accords que plus tard on appellera polytonaux, mais qui utilisent en somme le procédé de la pédale et révèlent comme chez Debussy la recherche d'effets de résonance. Néanmoins, chaque fois, dans la conclusion la tonalité fondamentale se trouve toujours très nettement affirmée. Rien de particulièrement caractéristique dans les thèmes, sauf celui de la seconde pièce, dédiée à Henri Cliquet, où la mélodie vive et gaie fait présager ces motifs bien rythmés, agrestes qu'affectionnera plus tard Milhaud et qui sont comme la marque de son œuvre. A retenir aussi l'emploi continu du *basso ostinato*.

La *Sonate* pour piano, qui date de 1916, m'apparaît comme une œuvre de transition : très intéressante, contenant de grandes beautés purement musicales, elle recèle déjà en germe la plupart des particularités du style de Milhaud, qui entrent très aisément dans le cadre traditionnel de la sonate que le compositeur laisse intacte. Il n'y a absolument rien de révolutionnaire dans cette musique, qui est pourtant très personnelle et vivante et où l'on perçoit, malgré ses richesses et ses duretés harmoniques, une trame entièrement tonale. Le premier thème, « Décidé », en *ut* majeur, dans sa carrure quelque peu brutale est bien de l'auteur des *Etudes* ; le second thème, en *ut* dièse, est traité en fugato. Dans le développement, très fourni, d'une élégante écriture contrapunctique, mais laconique de forme, le premier thème revêt un aspect tantôt doux, sentimental, tantôt léger, allègre. Pas de polytonalité au sens réel du mot, indiqué plus haut, mais des effets de résonance, le second thème en *ut* dièse se déroulant dans la conclusion sur une pédale de *fa*, sur laquelle s'étagent encore, *pp*, une série d'accords, englobant les douze sons de la gamme chromatique. Le compositeur termine pourtant en *ut*.

Le deuxième mouvement, une *Pastorale*, d'un caractère idyllique, enjoué par instant, est en *sol* ; mais un épisode central nous présente quelques combinaisons bitonales passagères : *sol* majeur et *mi* bémol mineur par exemple. On en retrouve également dans le finale, « très rythmé » (*ut* et *la* majeur), plein de verve et qui est bâti sur un motif

dont le dessein se rattache au premier thème. Celui-ci d'ailleurs, ainsi que le second, réapparaissent sous une forme modifiée dans ce dernier mouvement, prêtant ainsi à l'œuvre une belle unité. A retenir aussi dans ce finale la répétition obstinée de certaines formules rythmiques. Mais les rythmes, binaires ou ternaires, sont en général fort simples ; les syncopes, les contretemps en sont absents.

Très simples aussi au point de vue rythme (à part le dernier) les charmants *Printemps*, dont la poésie délicate, les harmonies piquantes (parfois bitonales, dans le troisième par exemple), le sentiment agreste paraissent refléter des visions suggérées par une nature européenne et n'ont rien d'exotique, bien que la plupart soient postérieurs au séjour de Milhaud dans l'Amérique du Sud, séjour qui agit si profondément sur son art.

Les *Saudades do Brazil* en font foi ; ce sont les plus populaires parmi les pièces de piano de Milhaud, celles qui connaissent le grand succès. Mais il est difficile pour nous d'y faire la part réelle du compositeur. L'exotisme me paraît y être donné à l'état brut, pour ainsi dire, sans une transposition personnelle suffisante ; c'est moins du Milhaud que de la musique populaire brésilienne. Combien me semblent supérieures les œuvres où les influences sud-américaines, exotiques apparaissent complètement assimilées et où la personnalité de Milhaud, enrichie de cet apport, s'exprime de nouveau librement. Tels sont parmi les pièces de piano, les trois charmants *Rag-Caprices* dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans la *R. M.* (1924, n° 6, p. 77).

Les mélodies forment peut-être la partie la plus importante de l'œuvre de Milhaud, celle en tout cas où il a exprimé avec le plus d'abandon, et aussi le plus directement sa nature intime, son fond le plus profond, où sa conscience vitale, si riche, si exaltée, s'allie à une obscure tristesse, à une sourde nostalgie qui lui confère une sorte de religiosité tragique.

C'est le Milhaud qu'on connaît le moins, celui qui dans l'esprit du public s'est trouvé absorbé par le Milhaud amuseur, plein de verve, souvent agressif, parfois quelque peu vulgaire, blagueur, le Milhaud du *Bœuf*, du *Caramel mou*, etc. Celui-ci existe aussi, certainement ; mais il faut, pour comprendre l'artiste et son art, remettre à

son vrai rang le Milhaud des *Poèmes de Claudel*, une des plus belles œuvres vocales de la jeune école française.

Tout n'est pas de la même valeur dans ces séries de mélodies ; leur caractère, leur style aussi différent. L'influence de Debussy çà et là est très apparente : je citerai, par exemple, la troisième mélodie *D'un Cahier inédit d'Eugénie de Guérin* ; cette influence se fait pourtant plus souvent sentir dans l'accompagnement de piano que dans la marche de la voix. Milhaud tend généralement vers une déclamation mélodique, et cela apparaît surtout dans les *Poèmes Juifs*, ainsi que dans les *Poèmes de Claudel*. A l'encontre de ce que font la plupart des expressionnistes qui recherchent la vérité psychologique, il ne prend presque jamais pour point de départ le parler naturel du langage, il ne tente pas de reproduire musicalement les inflexions de ce parler, mais il pense mélodiquement, et parfois les intervalles, la disposition des accents contredisent même la démarche naturelle, et paraissent au point de vue de celle-ci et du sens du discours — illogiques, mais ils s'expliquent mélodiquement. Dans les dernières mélodies, encore inédites, exécutées dernièrement aux concerts Wiéner, on remarque par contre que Milhaud, abandonnant son chant aux lignes brisées, aux sauts brusques, revient vers une mélodie plus conventionnelle, un peu dans le style de Duparc. La richesse harmonique des *Sept Poèmes de Claudel* (extraits de la *Connaissance de l'Est*), une des œuvres de jeunesse du compositeur, fait aussi place, plus tard, à un dessin linéaire, transparent, et un peu sec, dans les *Trois Poèmes de Cocteau*, par exemple ; mais il était dicté ici par le caractère du texte. D'une façon générale, on peut dire, d'ailleurs, que Milhaud se montre très souple dans ses mélodies, s'adapte au texte, tout en le transposant complètement sur le plan sonore, et modifie constamment son écriture. Il est curieux de comparer à cet égard le *Catalogue de fleurs* qui est de 1920 avec les *Quatre Poèmes de Leo Latil* (1921).

Parmi les œuvres de musique de chambre, il faut citer tout particulièrement les trois derniers quatuors (nos 4, 5 et 6), la *Sonate pour deux violons et piano*, la 2<sup>e</sup> *Sonate pour violon et la Sonate pour piano, flûte, hautbois, clarinette*.

J'ai peu parlé jusqu'ici des influences subies par Milhaud. C'est qu'elles ne m'apparaissaient pas très profondes. Dans ses mélodies

j'ai relevé en passant celle de Debussy ; on pourrait aussi parler de l'action exercée par Satie sur la déclamation de l'auteur des *Soirées de Petrograd*. Mais la musique de chambre de Milhaud révèle au début l'emprise assez forte de Franck : elle se retrouve surtout dans les deux sonates de violon et la sonate pour deux violons et piano, qui à certains égards pourtant, — concision de la forme, précision rythmique, rudesses harmoniques, motifs allègres et bien nets — et quoique l'œuvre date de 1914, porte la marque de la pensée, sinon de l'écriture de Milhaud. Dans les quatuors, et j'ai en vue spécialement le « Funèbre » du 4<sup>e</sup> et son final, « très animé », on constate une certaine influence brahmsienne, que contredit, d'ailleurs, le premier mouvement — « vif ».

Ce quatuor est un de ceux qu'on exécute assez souvent ; son mouvement lent, très expressif, l'a rendu presque populaire. Par contre, le 5<sup>e</sup> n'a été joué, si je ne me trompe, qu'une seule fois à Paris, et il fut assez mal accueilli. S'il est permis de parler de ses goûts personnels, je dirai que cette œuvre, la plus voulue, la plus calculée qu'ait publiée Milhaud, est une de celles que je préfère. Écrite entièrement en style mélodique et polyphonique, sans un accord qui ne résulte de l'enchaînement des voix, elle paraît à première vue un exercice d'école, presque une gageure ; mais lorsqu'on y pénètre plus avant, on perçoit l'émotion, la vie qui anime ses contrepoints polytonaux, et lorsque Milhaud marque au début de l'entrée de chacun des instruments — « très expressif d'un bout à l'autre du morceau », il ne fait que souligner la valeur expressive de cette musique alerte, qui se développe pourtant avec la rigueur d'une démonstration mathématique.

Je voudrais parler du 6<sup>e</sup> *Quatuor*, qui à la première audition m'a produit une impression très complexe ; mais la partition (à l'Univ. Ed.) n'en est pas encore parue.

C'est dans une situation analogue qu'on se trouve pour juger de quelques-unes des plus importantes œuvres d'orchestre et de théâtre de Milhaud : les *Cinq Etudes pour piano et orchestre*, *l'Homme et son Désir*, et surtout *l'Orestie*.

L'influence de Stravinsky, à laquelle presque nul parmi les jeunes n'a échappé en France, ne se manifeste chez Milhaud que dans ses ballets et ses pièces d'orchestre — dans les *Etudes* surtout — dans *Protée* qui est néanmoins une des œuvres les plus typiques de Milhaud

par son polytonalisme, ses pédales obstinées (pédales rythmiques et harmoniques), ses mélodies agrestes et ses explosions de force brutale.

On a beaucoup insisté aussi sur l'influence de Chabrier ; mais elle a été exagérée, me semble-t-il. On la relève de temps à autre — dans la *Sérénade*, par exemple. Je crois qu'il s'agit là plutôt d'un certain accord entre deux natures musicales, qui par d'autres côtés différaient complètement : il y en Milhaud cette exubérance, cette fantaisie, et aussi cette force qui ne craint pas l'expression vulgaire, pourvu qu'elle soit immédiate, mais le diapason de sa nature musicale est incomparablement plus vaste que celui de Chabrier. Cet accord, néanmoins, cette sympathie intime se sont exprimés dans les exquis récitatifs pour l'*Education manquée*. On les distingue encore dans le *Train Bleu*, dans *Salade*, où l'on retrouve aussi, complètement assimilé et parfaitement transposé sur le plan européen, parisien dirais-je même, l'apport exotique, américain. On peut en dire tout autant de la *Création du Monde*, œuvre d'ailleurs moins théâtrale, moins scénique que lyrique et qui m'apparaît comme un vaste poème nostalgique.

Aujourd'hui, où l'on distribue avec une largesse extrême les mots de génie et de chefs-d'œuvre, pour conclure cette étude, bien incomplète, je dirai qu'à mon avis Milhaud est, après Stravinsky, la nature musicale la plus riche, la plus puissante de notre époque. C'est un musicien de la race des grands créateurs.

B. DE SCHLÖZER.

## CATALOGUE DES ŒUVRES DE DARIUS MILHAUD

### I. ŒUVRES ÉDITÉES.

#### a) PIANO.

1. *Suite pour le piano*, 1913 (Durand). — 2. *Sonate*, 1916 (Mathot). — 3. *Printemps* : I, II, III, 1915-1919 (Sirène). — 4. *Printemps* : IV, V, VI, 1919-1920 (Sirène). — 5. *Caramel mou* (shimmy), 1920 (Sirène). — 6. *Saudades do Brazil*, 2 recueils, 1920-1921 (Eschig). — 7. *3 Rag-Caprices*, 1922 (Universal Ed.).

#### b) CHANT ET PIANO.

1. *Sept Poèmes de la Connaissance de l'Est*, 1912-1913 (Mathot). — 2. *Trois Poèmes de Lucile de Chateaubriand*, 1913 (Mathot). — 3. *Quatre Poèmes de Leo Latil*, 1914 (Durand). — 4. *Deux Poèmes d'Amour* (Rabindranath Tagore), 1915

(Schirmer). — 5. *D'un Cahier Inédit du Journal d'Eugénie de Guérin*, 1915 (Roudanez). — 6. *Quatre Poèmes de Paul Claudel*, 1915-1917 (Durand). — 7. *Child Poems* (Rabindranath Tagore), 1916 (Composers Corporation). — 8. *Poèmes Juifs*, 1916 (Eschig). — 9. *Chansons Bas* (Mallarmé), 1917 (Sirène). — 10. *Deux Poèmes pour quatuor vocal*, 1916-1919 (Durand). — 11. *Deux Petits Airs* (Mallarmé), 1918 (Eschig). — 12. *Les soirées de Petrograd* (René Chalupt), 1919 (Durand). — 13. *Trois Poèmes de J. Cocteau*, 1919 (Sirène). — 14. *Machines Agricoles, Pastorales*, pour chant et 7 instruments, 1919 (Universal Ed.). — 15. *Deux Psaumes pour baryton et orchestre*, 1919 (Universal Ed.). — 16. *Catalogue de Fleurs* 1920 (Durand). — 17. *Extrait du Journal de Leo Latil*, 1921 (Eschig).

## c) MUSIQUE DE CHAMBRE.

1. *1<sup>re</sup> Sonate*, violon et piano, 1911 (Durand). — 2. *1<sup>er</sup> Quatuor à cordes*, 1912 (Durand). — 3. *Le Printemps*, violon et piano, 1914 (Durand). — 4. *Sonate*, deux violons et piano, 1914 (Durand). — 5. *2<sup>e</sup> Quatuor à cordes*, 1914-1915 (Durand). — 6. Le même (réduction 4 mains) (Durand). — 7. *2<sup>e</sup> Sonate*, violon et piano, 1917 (Durand). — 8. *4<sup>e</sup> Quatuor à cordes*, 1918 (Sénart). — 9. Le même (réduction 4 mains) (Durand). — 10. *Sonate*, piano, flûte, hautbois, clarinette, 1918 (Durand). — 11. *Cinéma-fantaisie*, d'après *Le Bœuf sur le toit*, violon et piano, 1919 (Sirène). — 12. *5<sup>e</sup> Quatuor à cordes*, 1920 (Sénart). — 13. Le même (réduction 4 mains), (Sénart). — 14. *Sonatine*, flûte et piano, 1922 (Durand). — 15. *6<sup>e</sup> Quatuor à cordes*, 1922 (Universal Ed.).

## d) ORCHESTRE.

1. *1<sup>re</sup> Suite symphonique*, 1913 (Eschig). — 2. La même (réduction 4 mains) (Eschig). — 3 à 7. *5 Symphonies pour petit orchestre* : *1<sup>re</sup>* (1917), *2<sup>e</sup>* (1918), *3<sup>e</sup>* (1921), *4<sup>e</sup>* (1921), *5<sup>e</sup>* (1922) (Universal Edit., 1 cahier). — 8. *L'homme et son désir*, version de concert pour instruments solistes, 1918 (Universal Ed.). — 9. *2<sup>e</sup> Suite Symphonique*, 1919 (Durand). — 10. *Le Tango des Fratellini*, 1919 (Sirène). — 11. *Fantaisie sur Le Bœuf sur le Toit* (par Mouton), 1919 (Sirène). — 12. *Cinq Etudes pour piano et orchestre*, 1920 (Universal Ed.). — 13. *Caramel mou, shimmy*, pour jazz-band, 1920 (Sirène). — 14. *Sérénade*, 1920-1921 (Universal Ed.). — 15. La même (réduction 4 mains) (Universal Ed.). — 16. *Saudades do Brazil*, suite de danses, 1920-1921 (Eschig).

## e) THÉÂTRE.

1. *La Brebis égarée*, 3 actes, de Francis Jammes, 1910-1915 (Eschig). — 2. *Pro-tée*, musique de scène pour le drame satirique de Paul Claudel, 1913-1919 (Durand). — 3. *L'Homme et son Désir*, ballet de Paul Claudel, partition d'orchestre et réduction de piano 4 mains et 2 pianos 4 mains, 1918 (Universal Ed.). — 4. *Le Bœuf*

sur le Toit, farce de Jean Cocteau, 1919 (Sirène). — 5. *La Création du Monde*, ballet de Blaise Cendrars, 1923 (Eschig). — 6. *Récitatifs de l'Education manquée*, de Chabrier, 1924 (Enoch). — 7. *Salade*, ballet en 2 actes, livret d'A. Flament, 1924 (Heugel). — 8. *Le Train Bleu*, ballet en 1 acte de Jean Cocteau, 1924 (Heugel).

## II. ŒUVRES INÉDITES.

### a) MÉLODIES.

1. 7 *Poèmes* de Leo Latil, 2 recueils, 1910-1916. — 2. 23 *Poèmes* de Francis Jammes, 4 recueils, 1910-1918. — 3. 7 *Poèmes Romantiques*, 3 recueils, 1913-1915. — 4. *Le Château*, 8 *Poèmes* d'Armand Lunel, 1914. — 5. 2 *Poèmes* de Coventry Patmore, 1915. — 6. 5 *Poèmes* de Tagore, 1915-1917. — 7. 3 *Poèmes* de Christiana Rossetti et Alice Meynell (chant et petit orchestre), 1916. — 8. 2 *Poèmes* d'Arthur Rimbaud, 1917. — 9. *Poèmes de Francis Thomson*, 1919. — 10. *Feuilles de Température*, 3 *Poèmes* de P. Morand, 1920. — 11. 4 *Poèmes de Catulle*, ch. et viol., 1923

### b) DIVERS.

1. *L'Orestie d'Eschyle*, traduction Paul Claudel : I. *Agamemnon*, 1913 ; II. *Les Choéphores*, 1915 ; III. *Les Euménides*, 1917-1924. — 2. *Alissa* (André Gide), 1913. — 3. 3<sup>e</sup> *Quatuor à cordes*, 1916. — 4. *Le Retour de l'Enfant Prodigue*. Cantate (André Gide), 1917. — 5. *Deux Poèmes Tupis* (4 voix de femmes et battements de mains), 1918. — 6. *Ballade* pour piano et orchestre, 1921. — 7. *Marche nuptiale et Fugue des Mariés de la Tour Eiffel*, 1921. — 8. *Psaume 126*, chœur d'hommes à capella, 1921. — 9. 6<sup>e</sup> *Symphonie*, pour quatuor vocal, hautbois, violoncelle, 1923. — 10. *Les Malheurs d'Orphée*, opéra en 3 actes (A. Lunel), 1925.

