

MUSIQUE



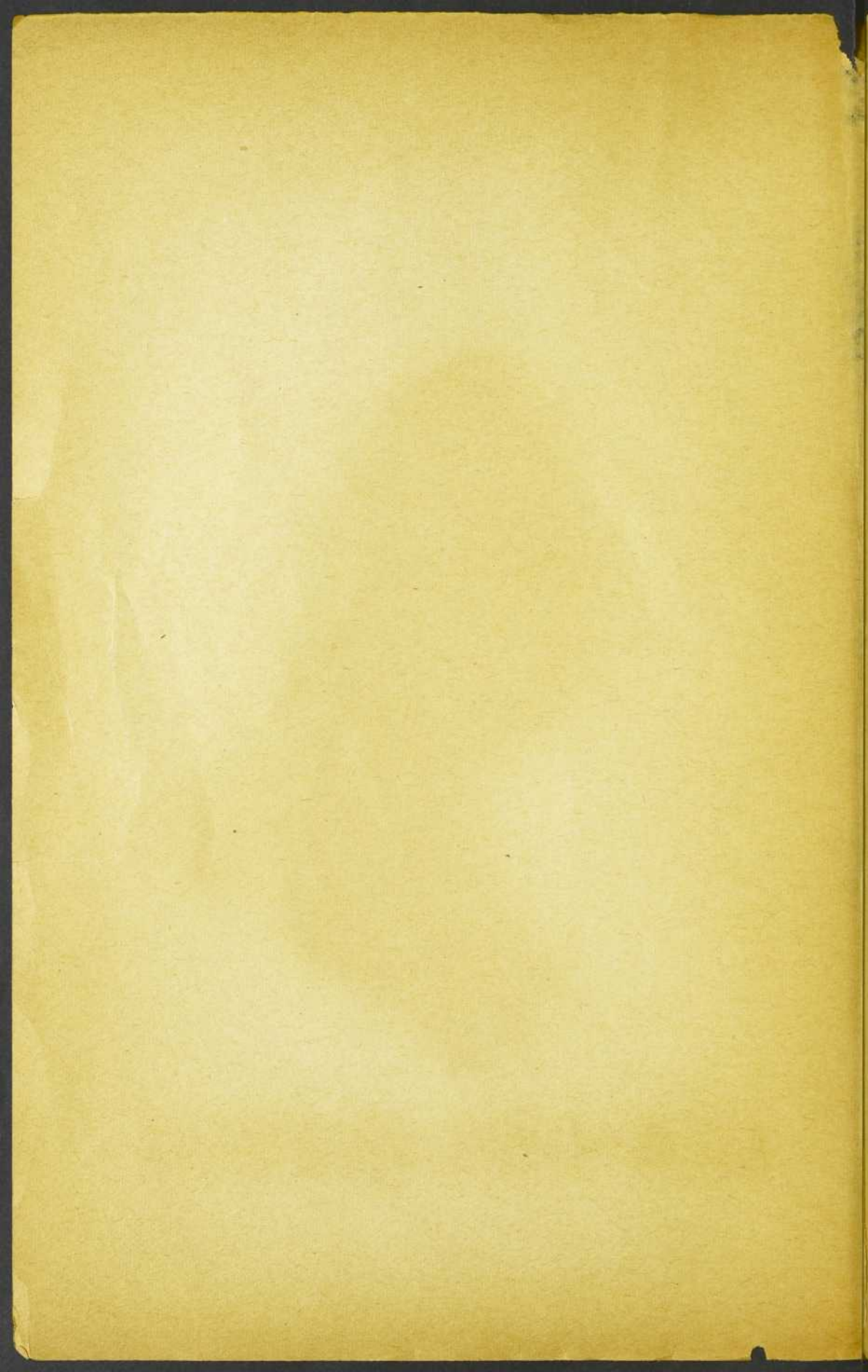
LEO-POL MORIN

BEAUCHEMIN

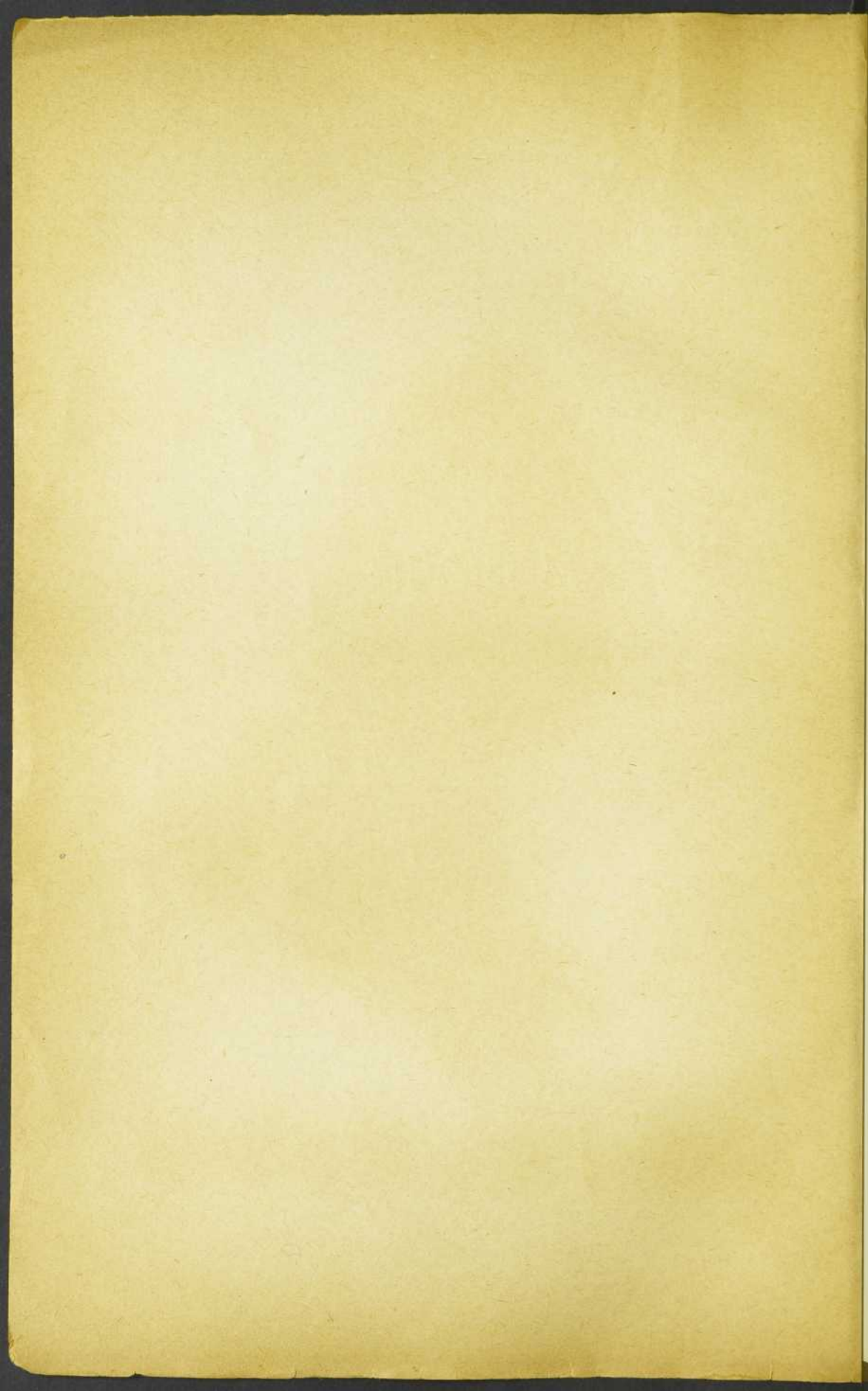


Bibliothèque Nationale du Québec

My Beavers and



MUSIQUE







LÉO-POL MORIN

d'après un dessin d'Adrien Hébert

LÉO·POL MORIN

MUSIQUE



BEAUCHEMIN

1 9 4 4

Droits réservés, Canada, 1944.

Copyright, U. S. A. 1944.

Imprimé au Canada. — Printed in Canada.

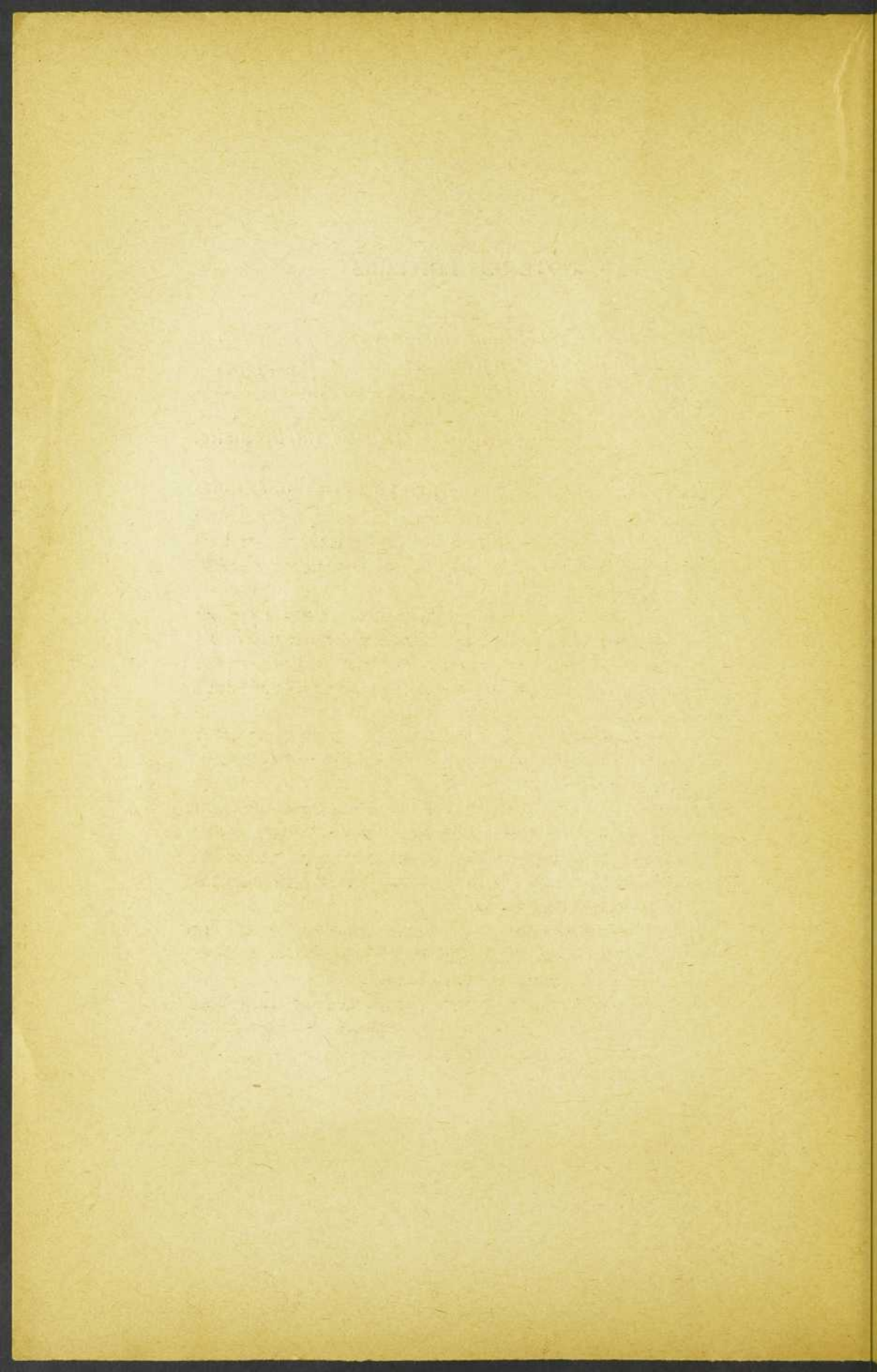
ML
160
M67
1944

NOTE DES ÉDITEURS

Il se trouve des répétitions, quelques redites dans certaines études publiées ici. On n'a pas cru devoir les supprimer. Léo-Pol Morin écrivait beaucoup et se servait souvent de ses anciens articles pour en rédiger de nouveaux sur un même sujet de musique. Mais sa richesse intellectuelle, son sens critique, sa vive imagination, lui suggéraient toujours des idées nouvelles. De sorte que deux ou trois études sur un même thème peuvent renfermer des ressemblances, des paragraphes identiques, et être pourtant très différentes. On a tenu à respecter non seulement le texte, mais aussi la pensée du musicien dans ses phases diverses et ses aspects changeants. Une étude sur l'œuvre de Debussy, sur la musique allemande, sur un opéra, etc., se développait parfois en une conférence pour la radio, puis en un article de journal. Les idées de l'écrivain se transformaient à propos d'un même sujet, car Léo-Pol Morin avait un esprit vivant, sensible et créateur.

*On a tâché de suivre un ordre logique pour le classement des études contenues dans ce volume. Quelques indications manuscrites de l'auteur nous ont aidé. Son premier recueil d'études critiques: *Papiers de Musique*, nous a été aussi d'un grand secours.*

La musique de « James Callihou » vient d'être éditée à Montréal, chez Archambault. Deux amis de Léo-Pol Morin, MM. Jean-Marie Beaudet et Victor Brault, se sont occupés de cette publication avec le plus grand soin.



ÉLOGE DE LÉO-POL MORIN

Prononcé à l'École supérieure de musique d'Outremont, le 8 août 1941,
lors du dévoilement d'une plaque à sa mémoire.

PAR SON EXCELLENCE M. JEAN DESY,

Ministre du Canada au Brésil.

Voilà quelques semaines, quatre de nos compatriotes, après une course dans les Laurentides, revenaient joyeux vers leur travail et, brusquement, se jetaient dans la mort.

De ces quatre, deux étaient mes amis: Louis Francœur, Léo-Pol Morin.

Francœur, vieux camarade cordialement bourru, débordant de vie, fourmillant d'anecdotes et d'idées, volontiers paradoxal, gaillard et truculent. En apparence, rude et bousculeur; dans le fond, sensible, raisonnable et facilement apitoyé.

Louis Francœur qui, chaque jour, parlais à notre peuple, avec ta bonne voix ronde, le langage si peu répandu du bon sens, tu t'associes, aujourd'hui, par la présence de ta femme, si courageuse, à l'hommage que nous rendons à notre ami Morin, comme toi disparu.

Dans cette maison qu'il aimait, dans cette salle où il enseignait, devant ce piano qu'il animait, Léo-Pol Morin nous rassemble.

Simple de manières et spontané, les pompeuses solennités et l'apparat officiel l'impatientaient. Il regimbait contre les rigueurs trop strictement protocolaires et, gavroche, s'évadait de certaines contraintes par un mot sarcastique ou une pirouette inattendue.

Je veux honorer Morin, simplement, comme il eût souhaité lui-même honorer une amitié, avec les mots dépouillés qui conviennent aux sentiments vrais.

Une oraison funèbre le ferait tressaouter, mais je sais qu'il accueillera, avec un sourire attendri, ce témoignage que nous lui apportons de notre estime et de notre chagrin.

Je l'ai connu, à son premier retour d'Europe, en 1915. Nous nous rencontrions, avec Roquebrune et Marcel Dugas. C'était l'époque du *Nigog*, entreprise audacieuse et féconde. Dans cette revue que recherchent les bibliophiles, notre jeunesse confessait son enthousiasme, sa révolte contre les poncifs et les vieilles lunes, son élan vers la nouveauté. Après l'autre guerre, Morin repartit pour l'Europe où, de longues années durant, il participa au mouvement de la musique moderne. Il fut un précurseur ardent et combatif. Par ses articles, par ses concerts, il affirma ses idées et imposa la jeune musique française.

Chez nous, il fut l'un des premiers critiques, des premiers musicographes à tenter une histoire de la musique canadienne, à analyser les œuvres de nos compositeurs et l'un des tout premiers pianistes à les interpréter.

Cet infatigable voyageur que l'on taxait d'eupéanisme a quand même été le plus patriote de nos musiciens et le plus soucieux de notre avenir musical.

Les années, pas plus que les voyages, n'avaient de prise sur sa belle humeur, son entrain, ses affections. Si elles lui donnaient l'expérience, si elles enrichissaient sa culture, elles ne tarissaient aucune des qualités et n'atténuaient aucun des défauts qui nous le rendaient séduisant.

Fragile physiquement et frêle, Morin avait une robuste volonté et un esprit électrisant. Jamais de lassitude. Sa curiosité le portait vers tout. Sa discipline réglait sa vie.

Il n'appréciait rien tant que la gaieté, le pittoresque, la grâce. La laideur et la bêtise l'offensaient, et l'on comprend que certaines vanités creuses et lourdes ne lui aient pas pardonné son ironie. Ceux qui ne le connaissaient pas redoutaient ses taquineries piquantes, ses réparties poutues, ses mots sifflants. Son esprit, c'était sa défense.

Nous qui le connaissions bien, savions ce qui se cachait d'émotion et de sensibilité derrière la saccade du rire ou la fantaisie du propos.

Nous savions ce qu'il avait de douceur pour les enfants, de bonté pour les élèves, de charité pour les souffrants, d'attachement pour ses amis.

Il n'était pas populaire. Il ne voulait pas l'être. Hors de la foule, au-dessus d'elle, il demeurait personnel, à part.

Musicographe, pianiste, conférencier, professeur, Léo-Pol Morin se plaisait à surprendre et à mystifier.

Saviez-vous qu'il composait sous un nom d'emprunt, sous le couvert d'un personnage imaginaire, des œuvres qu'il commentait et critiquait ensuite sous son propre nom. De quelques rares initiés, qui le gardaient, le secret était connu.

Rapportez-vous à ses *Papiers de Musique*. Lisez l'article sur James Callihou. James Callihou, indien par son père, canadien-français par sa mère, né en Alberta, vivant à l'étranger, composant des œuvres inspirées du folklore indien et esquimau; James Callihou, apparenté à Poulenc, influencé par Bartok, Ravel et Stravinsky; James Callihou dont on a publié un portrait truqué par Ernest Cormier; James Callihou, musicien intellectuel et vagabond, riche de rythme et de timbres, dont quelques-unes des compositions s'intitulent *Chants de sacrifice, Canadienne, Esquimos, Aquarium, Berceuse pour un mort, Weather Incantation*; c'est James Callihou, Léo-Pol Morin.

C'est en parlant de son double, de son truchement, que Morin s'est lui-même défini:

« Curieux homme, curieux artiste! Rien ne semblait, dans son jeune âge, le destiner à la composition. Une timidité, peut-être, à moins que ce ne soit de l'orgueil, un sens critique trop vif, en tout cas, l'a longtemps empêché de s'essayer à ce périlleux exercice d'écrire de la musique. On a fait de lui un pianiste comme il y en a tant, au talent personnel, certes, mais en possession d'un métier qu'on sent n'avoir jamais pu se plier aux exigences du grand

Voir
Page 264

répertoire. Sa formation musicale a été celle d'un pianiste, mais la composition l'a toujours secrètement attiré. »

Et plus loin: « James Callihou doit nous intéresser autant par ses idées sur la musique que par ses œuvres. Il nous intéresse particulièrement en ce qu'il demande à notre sol ses inspirations... en ce qu'il recherche une langue musicale appropriée à notre sol, à nos chants et danses du terroir. »

Recueillez-vous lorsque vous entendrez, tout à l'heure, Jean-Marie Beaudet jouer au piano l'une des œuvres de James Callihou. Je vous ai livré le secret. C'est un chant de Morin que vous entendrez et souvenez-vous que, chez lui, l'homme n'a jamais cessé d'être artiste, ni l'artiste d'être humain.

Cher vieil ami Léo-Pol, avec quelle joie nous te retrouvions, Corinne et moi, au hasard des voyages, à Paris, à Montréal. Avec quelle joie nos petits, Marielle et Jean-Louis, couraient vers toi, sans parler de Fritz, notre chien, que tu rudoyais avec des mots gentils. Nous avons vu ensemble de si belles choses, discouru et plaisanté si longuement, dégusté de si bonnes bouteilles de vin de France et savouré tant de mets délectables; nous avons une si longue communauté de goûts et de sentiments que nous imaginons que ton absence ne saurait être que temporaire, que tu nous reviendras comme tu le faisais autrefois.

Nous sommes là, tes élèves, tes amis.

Nous nous serrons auprès de toi, de ton souvenir, fidèles et attristés.

Cher vieil ami Léo-Pol, tu as aimé la vie, tu l'as aimée avec ta nature raffinée, ton esprit vif, ton cœur généreux.

La vie, souvent cruelle, t'aura été bienveillante et maternelle, car elle t'aura épargné la douleur des adieux et l'angoisse du départ, en nous réservant, à nous, la tristesse de la séparation.

Gai, rieur, confiant, heureux, tu as sauté d'un bond dans l'éternité.

LÉO-POL MORIN
DEVANT LES PRINCES DE PARME

Le salon de M. et Mme Charles de Pomairols fut un des plus célèbres durant les années qui précédèrent la guerre de 1914-1918.

Les Pomairols habitaient rue Saint-Dominique dans un vieil hôtel, comme il y en a plusieurs dans ce quartier où, si vous y allez un jour, vous verrez le Ministère des Affaires étrangères, le Palais-Bourbon, l'église Sainte-Clotilde. Cet hôtel offrait une grande noblesse de lignes. Les Pomairols avaient des traditions, de la culture; ils appartenaient à la petite aristocratie de province. M. de Pomairols était poète. Il avait fait paraître des vers et deux romans: *Angoisse*, le *Repentir*, et créé un prix de littérature spiritualiste. Son étude sur Lamartine faisait autorité.

Chaque samedi, on se réunissait dans leur salon. Salon immense, éclairé par de hautes fenêtres, et autour duquel, dans des caissons de marbre, des fleurs étaient renouvelées. Il en fleurissait de toute sorte.

Ce salon présentait cette particularité que la moitié des invités pouvaient s'y asseoir, et l'autre circuler librement durant le thé. Il était décoré avec goût, et un grand piano Pleyel reposait sur une estrade. Il y venait beaucoup de monde: Claire Virenque, lauréate du prix spiritualiste, la rédaction du *Temps Présent*; des monseigneurs, des moines, des ministres et députés; un flot de bohèmes et d'étudiants à la Sorbonne et à l'Université catholique.

J'y vis, un jour, Judith Gautier de l'Académie Goncourt. Elle était très entourée. On sait qu'elle fut la femme de Catulle Mendès qu'elle quitta peu après son mariage. Elle écrivit des contes et des souvenirs. Lemaître, France et d'autres saluèrent son talent, et, si j'ai bonne mémoire, je crois que Léon Daudet ne lui mesura pas son admiration.

Judith Gautier fut la Bettina de Wagner, comme l'autre l'avait été de Goethe. On n'a pas perdu le souvenir des extases de l'auteur de *Werther*. Judith Gautier exerça sur Wagner une fascination extrême sous l'œil de Cosima qui passait ce caprice au maître déclinant. Il adressait alors à l'éblouissante jeune femme des épîtres enflammées. Celle-ci par exemple: « Oh! vous, âme chaude et douce... Judith, oh! ma belle chaleur!... Vous êtes à moi, n'est-ce pas? Vous m'aimez toujours, et moi je ne saurais faire autrement, même avec la plus forte volonté », etc., etc., surtout les etc. J'épargne la sensibilité du lecteur.

Les lettres de Wagner à la fille de Théophile Gautier ont été léguées à la Bibliothèque Nationale de Paris. Elles paraîtront sûrement après la guerre, en librairie.

C'est Mlle Louise Read¹ qui m'amena chez les Pomairols. Elle y était accueillie avec le plus grand respect. Mme de Pomairols se plaisait à causer avec elle, interrompant la conversation pour saluer les arrivants. Cet échange de propos parfois s'éternisait. Seul, Edouard Schuré réussissait à le suspendre, car il avait sur la maîtresse de maison une espèce de façon de régner. Elle se promenait à son bras, buvant ses paroles. Elle le laissait un moment pour ensuite reprendre l'entretien commencé. Elle organisa un après-midi en son honneur. Il y eut, à cette occasion, une allocution de Crisenoy. Puis, des artistes de la Comédie-Française dirent des vers. De fort belles pages de l'auteur furent lues par Alexandre; Schuré lui-même récita un long poème.

Ces thés n'étaient jamais les mêmes, suscitaient des formes variées d'engouement et de délectation. Il va sans dire que les poètes de l'école spiritualiste furent, à mainte reprise, écoutés et applaudis, mais nulle exclusive à l'en-

1. Je crois n'apprendre à personne que Louise Read fut la secrétaire de Barbey d'Aurevilly, son amie très chère, et qu'elle joua auprès de lui le rôle d'Antigone. On a déjà rappelé tout cela lorsqu'elle mourut.

droit des écoles adverses. L'éclectisme présidait au choix des programmes, et je crois même que Han Ryner, philosophe avancé, y fit une conférence. Aigu, pénétrant, improvisateur extraordinaire, comme il s'en rencontre rarement de pareils, Carlos Larronde trouva les plus admirables formules à l'adresse d'un remarquable poète de l'Europe centrale, qui s'est appelé Milosz. Je suis sûr qu'on y parla de Baudelaire et de Verlaine, et que ce soin fut confié à André Delacour, disert et éloquent. Il y eut aussi l'après-midi Raynaldo Hahn; ce fut un délice que d'entendre jouer cet artiste. On s'extasiait devant son interprétation si rare et si exquise, devant cette musique de piano qui ajoutait à celle de Verlaine. Car vous pensez bien que l'on ne manqua pas de réclamer *Le ciel est par-dessus le toit*. Et cela se termina, j'ai lieu de le croire, par la *Fête chez Thérèse*. Raynaldo Hahn créait de l'enchantement. Beaucoup d'autres après-midi brillantes, pleines de mouvements et de flammes.

C'était une habitude répandue dans les salons de Paris d'évoquer le souvenir des grands poètes morts et de brûler de l'encens devant ceux qui se partageaient la faveur du moment. Ces célébrations étaient marquées par le plus vibrant enthousiasme et une vénération qui, parfois, touchait au délire. Je me souviens d'une soirée chez Mme Aurel où Péguy semblait revivre sous la chaleur des hommages, l'éloquence dédiée à sa mémoire et, dans le salon de Mme Demange-Barrès, Henri Clouard parla en termes inoubliables de Gérard de Nerval.

Les Français savent, en général, entourer leurs grands poètes des plus chauds dithyrambes. Ils leur vouent un culte dont l'ardeur se maintient à un niveau très élevé, ce qui ne les empêche pas, d'ailleurs, d'offrir aux écrivains étrangers un tribut d'admiration; et à ma mémoire se présente, en ce moment, cet après-midi du *Vieux-Colombier* où André Suarès, Merejowsky, André Gide, Jacques Co-

peau, honorèrent Dostoïevsky. A coup sûr, l'une des plus belles manifestations littéraires où il me fut donné d'être présent.

Louise Read conçut le projet de faire jouer Morin chez son amie de la rue Saint-Dominique. La chose se décida le plus simplement du monde. Mme de Pomairols se déclara enchantée qu'un jeune musicien d'Amérique se fit entendre dans son salon. Et, un soir, Louise Read adressa un « petit bleu » apportant la bonne nouvelle.

Morin ne se possédait plus de joie en apprenant qu'il jouerait à une matinée chez les Pomairols. Ce serait son premier concert en public, et à Paris. Il y avait de quoi rendre heureux un jeune homme de vingt ans. Il ne chercha nullement à dissimuler la satisfaction qu'il en éprouva et il se prépara en conséquence. Durant une semaine, il étudia l'œuvre de Franck et la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel. Il alla même chez son maître Raoul Pugno dont il suivit à la lettre les indications, les remarques pertinentes. Il voulait que tout fût en place, comme il disait. Consciencieux, ne ménageant pas l'effort, il travailla trois heures par jour, s'acharnant à vaincre les difficultés et y parvenant. Quand nous sentions qu'il était trop fatigué, Armand Lacroix et moi nous allions l'inviter à faire une promenade, à dîner avec nous. Il acceptait de délaisser son piano, mais, pendant la soirée, il se remettait à la tâche jusqu'à dix heures.

Quand le samedi arriva, il était prêt. « Quelques mesures encore, nous dit-il, dans la *Pavane* dont je ne suis pas sûr. Je cours à ma chambre et, dans une heure, je revierdrai avec le sourire de la victoire. » Oulitzky, folichon, s'écriait: « Allez en paix, âme tourmentée. »

Louise Read et Morin étaient arrivés déjà chez les Pomairols quand je pénétrai dans le salon. Je m'étais amusé à feuilleter des volumes sur les quais et j'avais manqué le rendez-vous avec eux. Musant, j'avais pris le chemin le

plus long, passant à travers de petites rues, et fort distrait, d'ailleurs, par des monomes d'étudiants, vivement intéressé par les blagues qui s'éparpillaient dans l'air et dont je recueillais les échos.

En entrant, je croise Adhémar de Riadis, qui retenait tous les regards. Il était somptueusement habillé. Il paraissait ne faire attention à personne, se tenait presque à l'écart et tripotait nerveusement son monocle. « Mon cher, s'écria-t-il avec un accent fort étranger, as-tu vu le « zoizeau » de Mme Raymond Poincaré qui semble monter jusqu'au ciel? — Pas encore. J'arrive, et je te laisse, car je veux aller saluer la maîtresse de la maison. »

Je suis bientôt devant Mme de Pomairols à qui je présente mes hommages. Je fus ébloui, car elle était plus magnifique que jamais. Vêtue d'une longue robe de soie noire brochée, elle gardait dans sa main fine et couverte de bagues un éventail de plumes d'autruche, couleur orange. C'était la mode du temps. J'admirai le goût et l'allure de cette femme qui souriait sous ses cheveux blancs. J'aperçus Mme Poincaré dont le chapeau était orné d'un oiseau de paradis qui vraiment exagérait. Un groupe d'invités se pressait autour du piano. Edouard Schuré était assiégé par des femmes qui lui faisaient compliment de son dernier poème paru au *Temps Présent*.

Mais une minute d'émotion se manifesta par un silence subit: les princes de Parme, accompagnés de l'infante Eulalie, venaient d'apparaître.

Dans sa robe de dentelles mauves, avec un chapeau de même couleur, elle avait grand air. Elle portait de longs gants crème jusqu'aux coudes.

Bruissements de soie et baise-mains. Des remous, une excitation que nous retrouvions après l'avoir connue plusieurs fois. Des retardataires, croulants de faste: Rosalie de Lambrecht fuselée, perles et diamants; plus attirante encore que Diane chasseresse, Marcelle Darbois, rieuse et

comme blessée, arborait une simple robe de linon blanc, serrée à la taille par un cordon d'or. Nous portions dans nos poitrines le cœur ivre des hommes de vingt ans. Et, dans le bois sacré qu'est un grand salon, on percevait des cris de pintades, de biches enivrées. Quelques daims bousculaient l'assistance. L'atmosphère était mûre; elle semblait vouloir être percée par une note de musique.

Pâle, élégant, un peu nerveux, Morin gravit l'estrade et aussitôt le silence s'établit. On était curieux d'entendre un artiste du Canada. Chose assez rare, à ce moment-là, qu'une audition musicale d'un monsieur de Québec ou de Montréal. L'attention s'avivait et, dans ce salon que les princes de Parme honoraient de leur présence, un grand recueillement domina, car j'eus l'occasion d'assister à d'autres réceptions où tout le monde parlait.

Morin s'attaque d'abord à *Prélude Choral et Fugue*; il est presque sûr de lui, et jamais je ne l'ai vu aussi heureux devant son instrument, aussi attentif au texte qu'il a sous les yeux. Après le premier mouvement où éclatait par-ci par-là son émotion, il prit une assurance qui ne se démentit pas jusqu'à la fin. Et alors les applaudissements fusèrent. Il avait gagné la partie. Il rayonnait d'aise. Puis ce fut la *Pavane* qu'il détailla avec finesse et dont il nous communiqua toute la tendresse mélancolique. Son jeu était d'une fluidité de cristal. Rarement il joua si bien. Dans cet admirable salon, il n'eût pas été étonnant que quelque trouble se révélât de la part de cet enfant du Cap-Saint-Ignace, tombé comme un oiseau sauvage dans une atmosphère ultra-parisienne. Du trouble ou de l'hésitation, une gaucherie excusable, un excès de nervosité. Rien de cela ne parut. Il était le fils très appliqué d'une province qui a toujours mis beaucoup de conscience et d'acharnement, même dans l'erreur. Il ne s'agissait pas de cela ici. Au contraire, on était charmé qu'un homme des « Arpents de neige » se montrât, sans forfanterie, aussi avisé

des goûts qui s'épanouissaient dans la capitale et aussi fervent de ce qui serait la musique classique de demain. Et Ravel fut goûté autant que l'ancien organiste de Sainte-Clotilde.

On fêta Morin; on voulut le connaître; l'infante Eulalie, cette Espagnole qui parlait très bien le français, l'enroba de paroles mielleuses; les princes de Parme lui serrèrent la main.

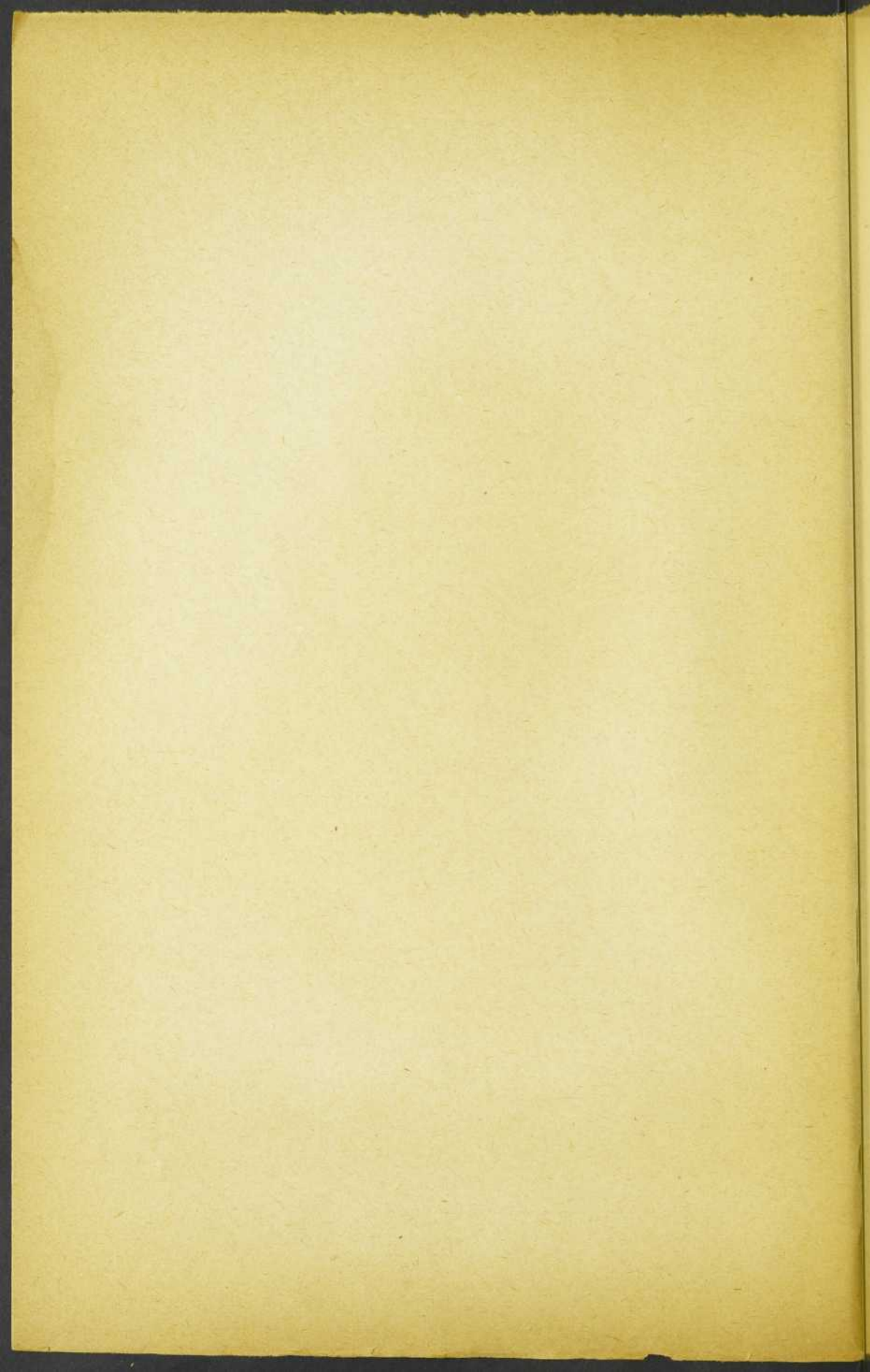
Louise Read et ses amis manifestaient leur joie dans un groupe de gens pendant que le pianiste était, pour ainsi dire, dévoré par les officiels.

Et ce fut la ruée vers le buffet qui, en peu de temps, fut saccagé.

Vers sept heures, ceux qui se trouvaient près du vestibule virent arriver une estafette montée sur un beau cheval dont les sabots frappant le pavé faisaient jaillir des étincelles. Chargé d'un pli, l'homme qui en descendit se précipita dans la maison, demandant à voir l'hôtesse qui, avertie, fendit la foule comme une flèche et s'empara du message. On la vit pâlir, chanceler; des gens volèrent à son secours. Le billet s'échappa de ses mains. Quelqu'un le ramassa et lut:

« M. Henri Bergson, concurrent de M. de Pomairols, vient d'être élu à l'Académie Française. »

MARCEL DUGAS.



LÉO-POL MORIN

« Ne me laisse pas sans
être pleuré. »

ODYSSÉE.

Il était né dans un petit village de la province de Québec, un petit village situé non loin du fleuve et qui s'appelle le Cap-Saint-Ignace. Ses familles paternelles et maternelles sont originaires de plusieurs régions de France comme toutes les familles canadiennes-françaises. Les Français sortent généralement d'un seul coin du pays. Ils sont bretons, normands, angevins ou parisiens. Mais nous, nous sommes souvent tout cela à la fois. Ainsi les Morin, les Leclerc, les Roy, dont Léo-Pol Morin descendait, sont originaires de l'Ile-de-France, de Touraine et de Normandie. De sorte que, lorsqu'il arrivait en France, plusieurs provinces l'appelaient où il pouvait retrouver des souvenirs de famille. C'est peut-être pour cela qu'il avait une si tendre affection pour ce vieux pays de ses pères.

Parce qu'il avait beaucoup d'esprit, on a dit de lui qu'il était très « parisien ». On le trouvait très français parce que son langage était harmonieux et parce qu'il écrivait bien. Mais ne peut-on être spirituel, parler correctement sa langue maternelle, l'écrire et, en même temps, être authentiquement canadien-français? Faut-il vraiment croire que les brutes épaisses représentent à elles seules notre pays et notre race? Et que l'on ait l'air d'être né ailleurs quand on est civilisé? Je ne le crois pas.

Léo-Pol Morin était profondément civilisé et il était profondément canadien-français. Mais la vulgarité l'agaçait. Il avait horreur du faux, de l'imitation et du simili. Il n'aimait pas non plus le côté humble et pauvre de certains esprits. Et il se moquait des imbéciles.

Un mot célèbre que je lui avais cité, l'enchantait, qui est que « le mauvais goût mène au crime ». Car il était parfois très paradoxal et il prenait plaisir à jeter l'étonnement dans les esprits candides. Mais tout cela était exprimé avec ce don qu'il avait de dire des choses amusantes, jamais banales, toujours neuves. Car sa personnalité était faite d'intelligence et d'élégance.

Sa franchise était absolue, intransigente il y a vingt ans. Un léger scepticisme, des désenchantements, l'expérience, avaient un peu modifié ce que cette franchise avait eu jadis de vraiment cassant. Mais il était incapable de faire une concession, comme, par exemple, un compliment par simple politesse. Autrefois sa critique avait été dure. « M. X... chante très mal », avait-il écrit un jour dans un article. Ces dernières années, il avait atténué cela. « Je dois vieillir, me disait-il, car je deviens indulgent. »

Il a réuni ses articles critiques en volume sous le titre de *Papiers de Musique*. C'est écrit d'une manière charmante et alerte. La grande culture musicale de Léo-Pol Morin fut servie par de réels dons d'écrivain. Il y a tout un enseignement dans cette série d'articles et d'études (comme dans ceux qu'il a publiés au journal *Le Canada*), car il était excellent professeur. Il aimait faire partager ses idées et il offrait généreusement sa culture comme un cadeau.

La générosité était d'ailleurs le plus beau trait de ce caractère. Profondément humain, il exerçait la charité chrétienne avec la plus entière magnificence. Il donnait son argent aux pauvres, il en donnait volontiers à ses amis, à des inconnus, même à des gens qu'il n'aimait pas. Il était généreux comme un prince et, lui qui aima le luxe, il s'est offert ce luxe supérieur d'être abondamment charitable.

C'est à cause de cette générosité qu'il oubliait si facilement les injures. Il avait été souvent attaqué très bassement. Mais il s'apercevait à peine de la haine et n'a pas daigné s'en venger, sauf par quelques plaisanteries. Mais les « mots » de Léo-Pol Morin étaient toujours si amusants!

Les années 1915-1918 sont restées dans notre souvenir à tous, ses amis, comme une époque merveilleusement musicale grâce à lui et à cause des concerts qu'il donna alors. La guerre l'avait chassé de France et il vivait à Montréal. Ses récitals de piano étaient un événement pour beaucoup de gens qui aimaient en lui le magnifique interprète de Debussy, de Ravel, de Fauré, de Franck. Il révélait un monde nouveau, tout un art inconnu rapporté de France dans ses doigts.

Pour beaucoup, Léo-Pol Morin restera avant tout le pianiste prestigieux qu'il fut à ce moment-là. Ce fut la grande époque de son art d'interprète. Plus tard, il donna des concerts à l'étranger. Il a joué à Paris, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, aux Etats-Unis. Puis il cessa peu à peu de jouer en public. Sa santé, qui avait toujours été fragile, ne lui permettait plus l'effort, le travail qu'imposait son instrument. Et il s'intéressait de plus en plus à l'enseignement, à ses articles critiques.

Il n'était pas d'ailleurs exclusivement passionné de musique. La peinture, les livres, l'avaient toujours séduit. A Paris il avait été ami de Maurice Ravel, du pianiste espagnol Ricardo Vinès, mais aussi des peintres André Favory, Jacquemot, Kvapil. Il disait parfois qu'il n'aimait pas la musique. Mais c'était un propos paradoxal comme il aimait en tenir. Il aimait la musique, mais son sens critique nuisait à son plaisir. Il savait trop comment « c'était fait ». Et, pendant que son esprit s'attachait à la technique, sa sensibilité ne vibrait plus. Et il me disait:

« Pour jouir de la musique, il faut n'y rien connaître, comme toi. »

Il adorait le changement, ne restait jamais longtemps dans le même lieu. Il avait des amis dans beaucoup de pays, en France, en Angleterre, en Suisse, aux Etats-Unis, au Canada. Il se plaisait à faire des séjours chez eux, mais n'y demeurait pas beaucoup et y revenait. En Pennsylvanie, une amie le recevait dans une grande maison de style colonial, bâtie au milieu d'un parc immense où vivaient des singes, des tortues et des cygnes. Cette vieille amie était parente d'Emerson et avait été fiancée à Woodrow Wilson quand le président était un jeune étudiant. En France, nous allions avec lui passer des journées de juin ou de juillet au château d'Appilly, chez des amis charmants. La petite ville d'Avranches dressait dans le lointain ses toits et ses clochers. Nous partions en automobile pour le Mont-Saint-Michel, pour Saint-Malo ou pour Cancale et, au retour, nous dînions chez d'accueillants châtelains. Dans la soirée, Léo-Pol Morin se mettait au piano. Il a écrit un article qui s'intitule *La Musique dans les châteaux normands*. C'était un souvenir de ces journées lumineuses et gaies. Nous allions aussi en Bourgogne où des amis nous recevaient dans une poétique maison du XVIII^e siècle qui avait appartenu à Buffon.

Léo-Pol Morin aimait la France pour sa diversité, son exquise civilisation, la douceur de son climat, le charme de ses paysages. « Ce pays est une œuvre d'art », disait-il.

Il avait un besoin d'évasion, une inquiétude d'esprit, qui lui faisaient trouver des alibis où son imagination se plaisait. C'est ainsi qu'il écrivit des œuvres musicales curieuses, émouvantes, très personnelles qu'il signa du pseudonyme de James Callihou. Il avait inventé ce jeune indien « né dans l'ouest du Canada et qui avait fait ses études musicales à Vienne ». C'était un sauvage très civilisé

que James Callihou et qui avait beaucoup de talent comme compositeur.

Très peu de ses amis, quatre ou cinq seulement, ont su que James Callihou c'était Léo-Pol Morin.

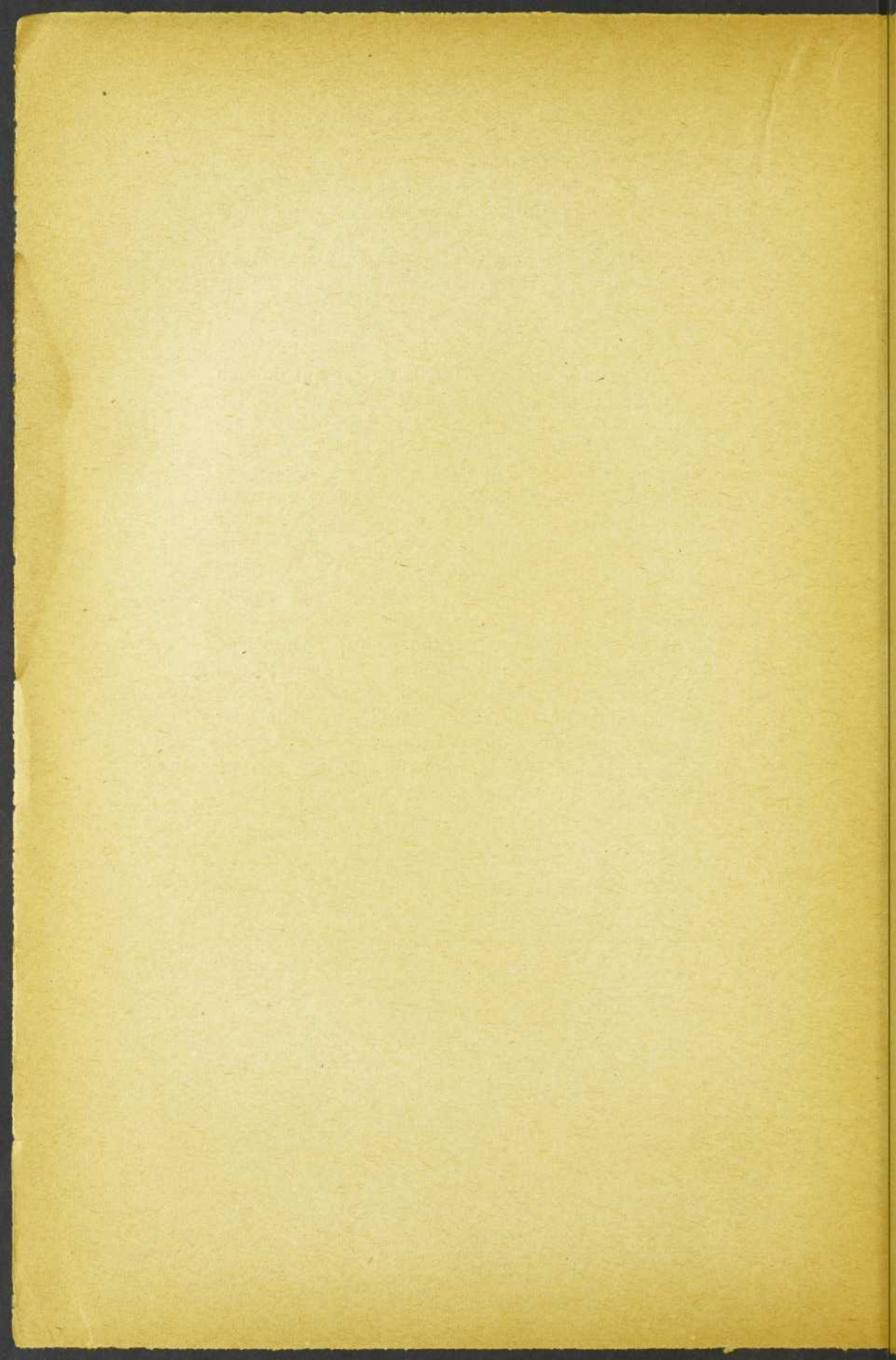
*
* *

Il y avait quelque chose de fragile en lui qui donnait beaucoup d'inquiétude. On éprouvait une appréhension, une crainte continuelle de le perdre. Et ses départs, ses voyages, ses traversées de l'océan deux fois par année pendant vingt ans, faisaient de lui un être de passage comme un oiseau migrateur. Il apparaissait à Paris au mois de mai et repartait en octobre. Nous recevions alors de lui des lettres de l'Afrique du Nord, d'Espagne, d'Italie. Une année, il alla aux Baléares. Et, toujours, l'Amérique le rappelait. Il était au Canada, aux Etats-Unis ou aux Bermudes.

Que de lettres nous sont parvenues ainsi, chargées de timbres étrangers! Et il était toujours un peu déçu, un peu ennuyé. C'est qu'il avait toujours imaginé les pays plus beaux qu'ils ne sont. Car ce qu'il inventait était toujours beaucoup mieux que la réalité.

Il avait aussi rêvé la vie plus belle qu'elle n'est. Et, pourtant, sa vie a été un chef-d'œuvre.

ROBERT DE ROQUEBRUNE.



LES DERNIÈRES PAGES DE LÉO-POL MORIN

Nous publions ci-dessous la dernière des chroniques musicales hebdomadaires de notre collaborateur et ami Léo-Pol Morin. Il écrivit ces pages le jour même de sa mort, le matin, avant d'entreprendre la brève promenade dont il ne devait jamais revenir. Nous avons retrouvé sur son bureau ces feuillets dactylographiés, corrigés de sa main et portant l'indication: *pour le lundi 2 juin*. Dans ces pages sur la musique religieuse de Bach et de Fauré, Léo-Pol Morin convie ses lecteurs au prochain Festival de Montréal, «à la grande prière musicale sous une forme à la fois très haute, expressive et bouleversante», et il termine par cette phrase: «Nous devrions être capables d'élever nos âmes jusqu'à ces sublimes cris du cœur». Voilà quelles auront été ses dernières paroles. On y retrouve la noblesse d'âme, la profonde sensibilité qui étaient les marques distinctives du grand artiste que nous pleurons. — L. de St-J.¹

BACH ET FAURÉ, MUSICIENS RELIGIEUX

On imagine sans peine combien il peut être difficile d'organiser un grand Festival et d'en faire un succès. Mais les simples auditeurs ne se doutent pas de l'extrême difficulté qu'il y a, par ailleurs, d'établir un programme de festival. Les œuvres sont nombreuses, assurément, qui se prêtent à une telle solennité. Mais tout n'est pas possible dans notre pays, où de semblables manifestations musicales sont encore dans leur prime jeunesse. Il faut aussi compter avec nos moyens financiers et artistiques, et les grandes œuvres du théâtre lyrique, par exemple, se heurtent ici à d'insurmontables difficultés. On n'en admire que davantage l'effort, l'énergie et le talent des organisateurs qui ont doté notre ville d'un Festival régulier dont le rayonnement a déjà forcé les frontières de la province. Parmi d'autres tentatives audacieuses, *Pelléas et Mélisande* fut, l'an dernier, un succès qui ne devrait pas rester sans lendemain.

1. Publiées dans *Le Canada*, le 2 juin 1941, précédées de quelques lignes du rédacteur en chef, M. E. Letellier de Saint-Just.

C'est justement le propre des Festivals de faire entendre des œuvres monumentales qui débordent généralement le cadre des concerts ordinaires. Les Messes, les Passions et les Requiem célèbres des XVIII^e et XIX^e siècles sont essentiellement des œuvres de Festivals, puisqu'elles n'ont plus accès à l'église. La musique religieuse a d'ailleurs sa place au concert et la *Messe en si mineur* de Bach, par exemple, et le *Requiem* de Fauré trouveront dans la chapelle du Collège de Saint-Laurent, les 10 et 12 juin prochain, un cadre éminemment approprié à leur caractère.

On redoute en certains milieux la sévérité et l'austérité de telles œuvres. Leur beauté, leur solennité effraie, habitué que l'on est à des musiques plus aimables, plus faciles, disons plus laïques et plus quotidiennes. Evidemment, de la *Messe en si* de Bach à la *Rose-Marie* de Frilm il y a tout un monde. Mais ce monde, il faut être capable de le parcourir. D'un extrême à l'autre, il y a toute une gamme de sensations et de joies que l'on doit avoir la curiosité de connaître, que l'on doit s'efforcer de goûter.

Bach est avant tout un compositeur de musique religieuse. Mais ne confondons pas ses immortels chefs-d'œuvre avec les pensums académiques à quoi trop d'offices religieux nous ont depuis lors accoutumés. Les *Passions*, les *Messes*, les *Motets*, les *Chorals* et les *Cantates* de Bach furent écrits pour les besoins de son service religieux. Mais prenons garde que ce sont là des monuments impressionnants de compassion et d'humaine bonté, et qui contiennent toute la puissance dramatique de l'esprit humain. Les fanfares triomphales du *Gloria* de la *Messe en si mineur*, l'ardeur du *Cum Sancto spiritu*, la douleur expressive du *Crucifixus*, la joie débordante du *Resurrexit*, l'impressionnante fugue du *Sanctus*, enfin la douceur de l'*Agnus Dei* : voilà des pages aussi émouvantes qu'éternelles.

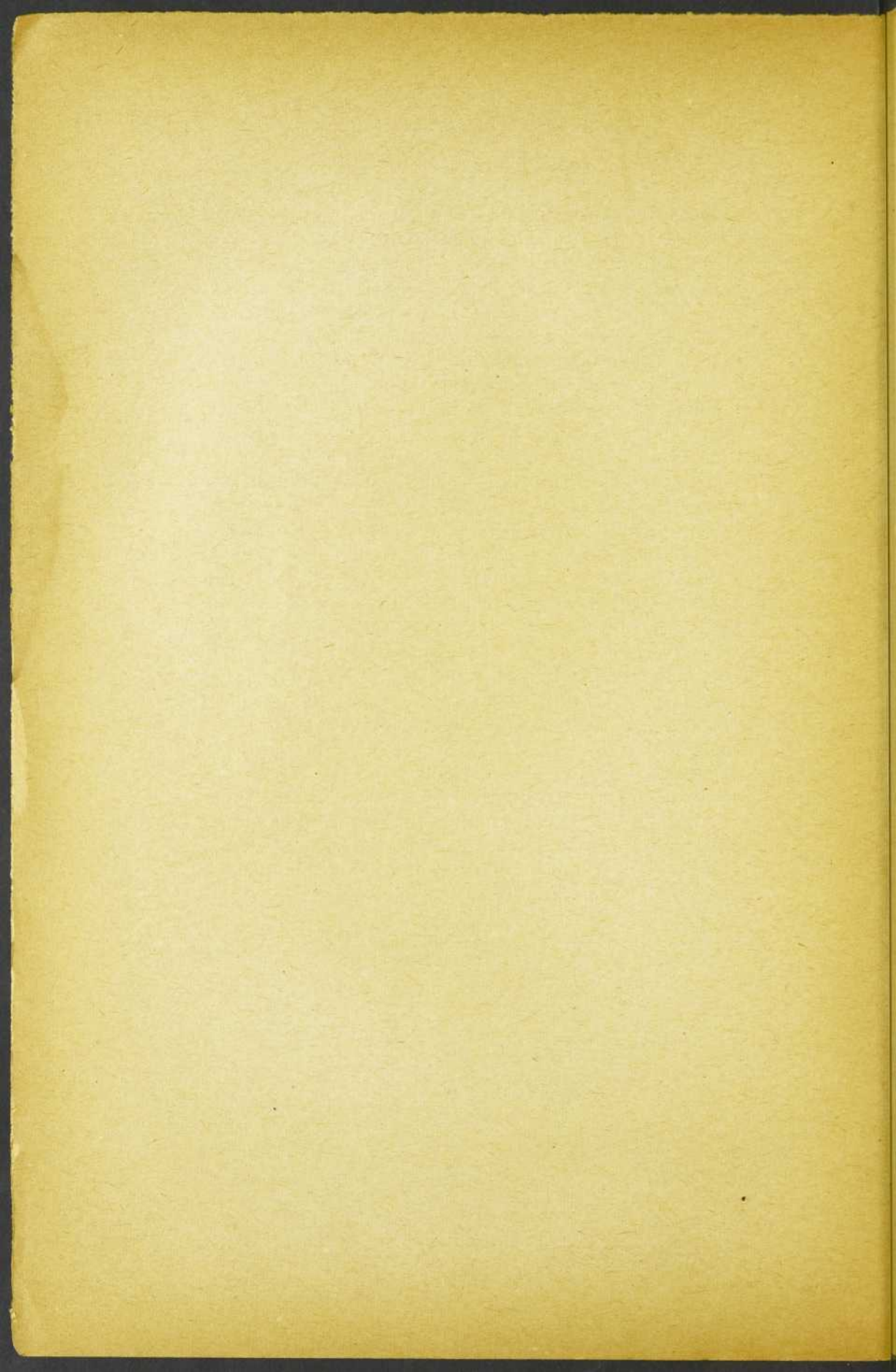
On ne voit généralement en Gabriel Fauré que le musicien du lied et l'auteur de « jolis morceaux de piano ».

Mais Fauré fut aussi un musicien religieux, comme Bach, comme Mozart, comme Gounod. Et personne mieux que Nadia Boulanger n'a défini le caractère mystique de ce grand musicien français. « La religion, écrivait-elle en 1922, on dirait qu'il la comprend plutôt à la manière des doux épisodes de l'Evangile selon saint Jean, — plutôt selon saint François d'Assise que selon saint Bernard ou selon Bossuet... Les voix semblent s'interposer entre le ciel et les hommes; — généralement paisibles, quêtes et ferventes, elles sont graves parfois et tristes, — menaçantes jamais, ni dramatiques... »

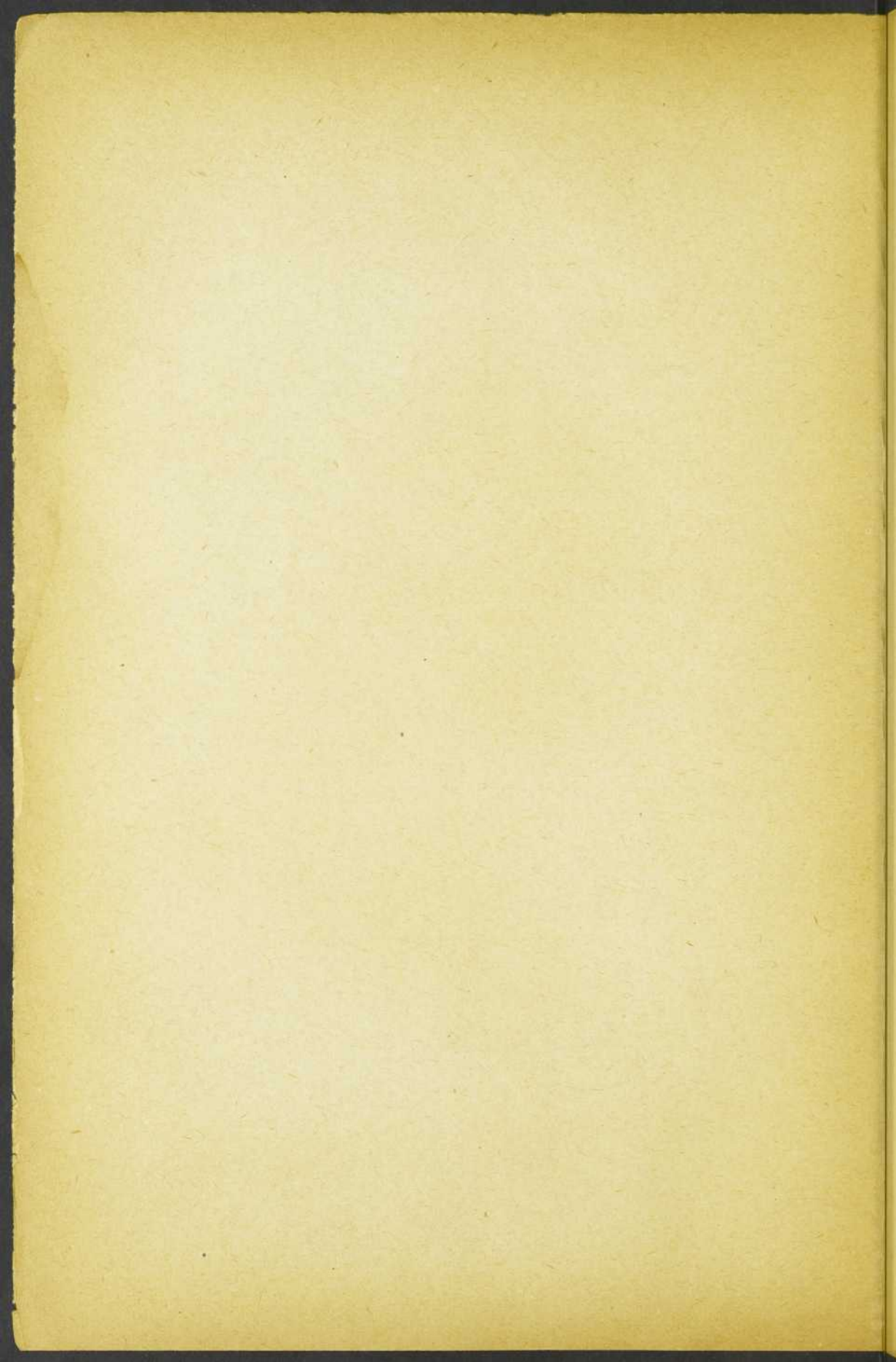
C'est que le *Requiem* de Fauré est avant tout une œuvre d'espoir et de tendresse et qui ne clame point l'épouvantable châtement éternel. La terreur en est absente, tant y est grande et profonde l'expression de « la mansuétude divine ». Sans doute, il y a de l'angoisse dans l'évocation du *Dies Iræ*, mais vite dissipée par la « confiante prière du *Libera* ». Et le « mystérieux effroi qui plane sur l'*Offertoire* » fait un contraste nécessaire avec la douceur pathétique de l'*Agnus Dei*, qui mène à cette page unique de pureté angélique: *In Paradisum*. Ainsi que le dit encore Nadia Boulanger: « Avoir donné cela à nos cœurs malheureux, avoir mêlé la Charité à la Beauté, à l'Espérance et à l'Amour, n'est-ce pas la plus belle manière de participer à l'œuvre de l'Eglise?... »

Ainsi, les 10 et 12 juin, nous serons conviés à la grande prière musicale, sous une forme à la fois très haute, expressive et bouleversante. Nous devrions être capables d'élever nos âmes jusqu'à ces sublimes cris du cœur.

LÉO-POL MORIN.



L'INITIATION À LA MUSIQUE



LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ

Si loin qu'on remonte dans la civilisation, il est impossible de préciser le moment où la musique a pris naissance. A n'en pas douter, il a toujours été question de musique à travers le monde. S'il faut en croire Pythagore, et surtout Aristoxène de Tarente, qui parle de la décadence de la musique au temps de Sophocle, s'il faut en croire Platon qui se plaignait de la médiocrité de l'art musical dès après le VII^e siècle avant notre ère, la musique a dû, dans les temps les plus reculés, connaître des destinées brillantes. Et Romain Rolland remarque dans ses *Musiciens d'Autrefois* qu'il n'y a pas de peuple civilisé qui n'ait eu, à quelque moment de son histoire, une époque glorieuse de musique. Ainsi donc, ne perdons point confiance, notre tour viendra...

Les Chinois, il y a des milliers d'années, ont établi une échelle de sons de cinq notes dont nous nous servons encore. C'est sur cette échelle sonore que devaient s'appuyer plus tard les modes grecs et les grégoriens. Ce sont également les Chinois qui, plus de mille ans avant Jésus-Christ, ont déterminé l'échelle des sept degrés qui constituent notre gamme diatonique actuelle.

Les Egyptiens se sont aussi adonnés à la musique. Trois mille ans avant notre ère, la musique servait déjà aux cérémonies religieuses et militaires. (Ce qui nous porterait à croire que la musique pouvait adoucir les mœurs, mais aussi, déjà, les exaspérer.) Enfin, les Egyptiens possédaient des luths, des harpes et même des flûtes traversières. De même aussi les Hindous, dont l'instrument le plus courant était une sorte de luth à grande échelle. Il est vrai que l'on sait plus ou moins ce qu'étaient leurs compositions.

Il semble que ce soit les Hébreux qui aient, dans l'antiquité, montré le plus de goût et de ferveur pour la musique. Nous avons ouï dire de leurs trompettes, de leurs cymbales et de leurs harpes, dont usaient par exemple les prêtres et les lévites au Temple de Salomon. Les prouesses du jeune David nous sont connues par l'histoire autant que par la littérature. Et si l'on en juge par le nombre considérable d'instruments à cordes dont se servaient les musiciens de ce temps-là pour les cérémonies du culte, celles-ci devaient être majestueuses. Car c'est par milliers qu'on groupait les musiciens en ces occasions. Nous ne possédons cependant aucun manuscrit de cette musique.

Par contre, il existe des documents précis sur la musique des Grecs. Nous savons qu'ils possédaient un système musical relativement complet, une écriture et une esthétique particulières, enfin des modes qui ont exercé une influence considérable et durable sur l'avenir de la musique en Occident.

La musique grecque, essentiellement vocale, ne se séparait jamais de la poésie et de la danse. A cette époque, en effet, poésie, musique et danse ne faisaient qu'un. La lyre, instrument à cordes, et l'aulos, instrument à vent, servaient à accompagner ces chants. Les archéologues nous ont ainsi restitué plusieurs hymnes précieux dont les notes de la mélodie étaient gravées dans le marbre, sous des frises admirables de pureté. Mais il n'a pas été possible de reconstituer les notes de l'accompagnement instrumental, soit qu'elles aient manqué sur la pierre, soit qu'elles aient été effacées par le temps.

Ainsi, l'histoire nous parle avec certitude de l'Ode Guerrière pythique de Pindare au *vi*^e siècle avant Jésus-Christ. On a aussi retrouvé un fragment de chœur pour l'Oreste d'Euripide, deux Hymnes Delphiques à Apollon, du *iii*^e siècle, l'Épithaphe de Seikolos de Tralles en Asie Mineure, qui est du *i*^{er} siècle après Jésus-Christ, enfin des

Hymnes au Soleil, aux Muses, à Némésis, des morceaux pour l'Enéide de Virgile, trois Hymnes de Mésomède de Crète, du III^e siècle de notre ère.

Je connais un Hymne au Soleil, chanté par une voix, avec reprises par le chœur, dont le rythme et le sentiment sont assez étonnants. Mais j'ai sous la main un Hymne plus beau encore, à mon sens, un Hymne à Apollon, découvert à Delphes en 1893, lors des fouilles entreprises par l'Ecole française d'Athènes. On considère cet hymne comme l'un des plus importants et des plus authentiques spécimens de la musique des Grecs qui nous soit parvenu. La notice qui accompagne l'édition indique qu'il était gravé sur une des assises de marbre du *Trésor des Athéniens*. Le nom de l'auteur est perdu, mais on a pu reconstituer presque toutes les notes du chant, qui étaient figurées par des lettres de l'alphabet. Et ces lettres-notes étaient inscrites au-dessus des paroles correspondantes. L'accompagnement instrumental manque, mais j'ai en ma possession un accompagnement imaginé par Gabriel Fauré. Il est tout à fait juste de caractère. Quant au texte grec de l'hymne, il fut rétabli par le savant Henri Weil, et la traduction française, rythmée, est due à Eugène d'Eichthal et à Théodore Reinach. Voici la première strophe du texte français:

O Muses de l'Hélicon aux bois profonds,
Filles de Zeus retentissant,
Vierges aux bras glorieux,
Venez par vos accents charmer le dieu Phébus,
Votre frère à la chevelure d'or...

Ainsi donc, la musique avait beaucoup d'importance dans la vie des Grecs. (Peu à peu, leur musique est sortie du cadre religieux ou guerrier pour servir à l'expression des plaisirs ordinaires de la vie courante.) Et les virtuoses de l'antiquité, comme ceux de nos jours, étaient recherchés.

Les Romains se sont soumis aux modes de la musique grecque. Mais ce sont eux qui ont les premiers brisé l'union absolue de la musique et de la poésie. Et c'est la naissance, si l'on peut dire, de la musique pure. D'après les historiens, bien des empereurs romains ont été des musiciens, quelques-uns même des virtuoses et des compositeurs remarquables. Néron ne chantait-il pas aux Jeux Olympiques! Enfin, la musique faisait partie des mœurs du temps, et elle avait pénétré les différentes couches de la société.

L'art grec nous a toujours ébloui. Et combien la culture grecque nous est précieuse! La musique grecque a autant de titres à notre admiration que la littérature, l'architecture et la sculpture grecques. Bien des musiciens ont étudié l'art musical de la Grèce antique et s'en sont inspirés. D'ailleurs, les modes grecs nourrissent encore notre système de musique.

Parmi d'autres, le musicien français Erik Satie, qui est mort en 1925, a écrit trois gymnopédies pour piano dont le caractère et le sentiment sont adorablement évocateurs de ce que nous savons de l'art grec de l'antiquité. La gymnopédie était une danse en usage à Lacédémone et exécutée par une troupe d'hommes et d'enfants nus qui chantaient des hymnes composés à cet effet. Une de ces danses a été orchestrée par Debussy. Elle est pleine de noblesse calme et digne. Sous son revêtement orchestral, cette danse prend une tonalité ancienne, une couleur vieillotte qui en souligne la plastique et le caractère d'ancienneté.

LA MUSIQUE PROFANE AU MOYEN ÂGE

Nous allons faire un bond de plusieurs siècles pour atteindre le moyen âge. Non pas que ces premiers siècles de notre ère soient vides de musique. C'est même tout le contraire, et le chant d'église, à lui seul, pourrait faire l'objet de longues études. En effet, dès le début du catholicisme, le chant fait partie des cérémonies du culte, et les historiens nous racontent que « saint Ambroise fascinait le peuple par le charme mélodique de ses hymnes... »

La Liturgie de saint Ambroise dura quelques siècles, et Grégoire le Grand y apporta une réforme nécessaire vers la fin du vi^e siècle; une réforme si profonde, si riche, si largement ouverte vers l'avenir que de nos jours encore la musique d'église y trouve une direction sûre.

La musique grégorienne est un vaste monument composite qui s'étend sur plusieurs siècles, et on ne saurait dire que ce soit l'œuvre d'un seul homme. Bien des pays participèrent à son développement, et on vit éclore un peu partout des écoles de musique liturgique dont l'importance fut considérable, par exemple du x^e au xv^e siècle.

C'est justement le chant d'église qui donna naissance à la musique profane et les plus anciens airs profanes que nous connaissons sont pour ainsi dire de style religieux. Et pourtant, l'art nouveau, l'art profane devait s'opposer à l'art d'église. Peu à peu, la mélodie modifie son caractère sous l'influence des trouvères et des troubadours. La poésie chevaleresque, lyrique, galante et de plus en plus raffinée des troubadours emprunte de moins en moins à l'érudition des moines, et elle annonce déjà, au xiii^e siècle, ce souffle merveilleux de liberté que fut la Renaissance pour la musique.

Les premiers troubadours vinrent de Provence et les plus célèbres de ce temps sont assurément Guillaume de Poitou, Bertrand de Born, Blondel de Nesle. Il y a aussi le célèbre Gaucelm Faidit, dont la lamentation sur la mort de Richard Cœur de Lion est une méthode d'une puissance d'expression remarquable... Des rois et des reines se sont aussi occupés de musique et Richard Cœur de Lion, Thibaut de Navarre et Eléonore d'Aquitaine ne furent pas moins célèbres que leurs chevaliers. Par la suite, Roland de Coucy et Adam de la Halle eurent une grande renommée. Un peu plus tard, au xiv^e siècle, Jehannot de Lescurel et Guillaume de Machaut sont des musiciens déjà pleins d'érudition. Les historiens rapportent que « Guillaume de Machaut perfectionna la notation et contribua à la création de la musique polyphonique ».

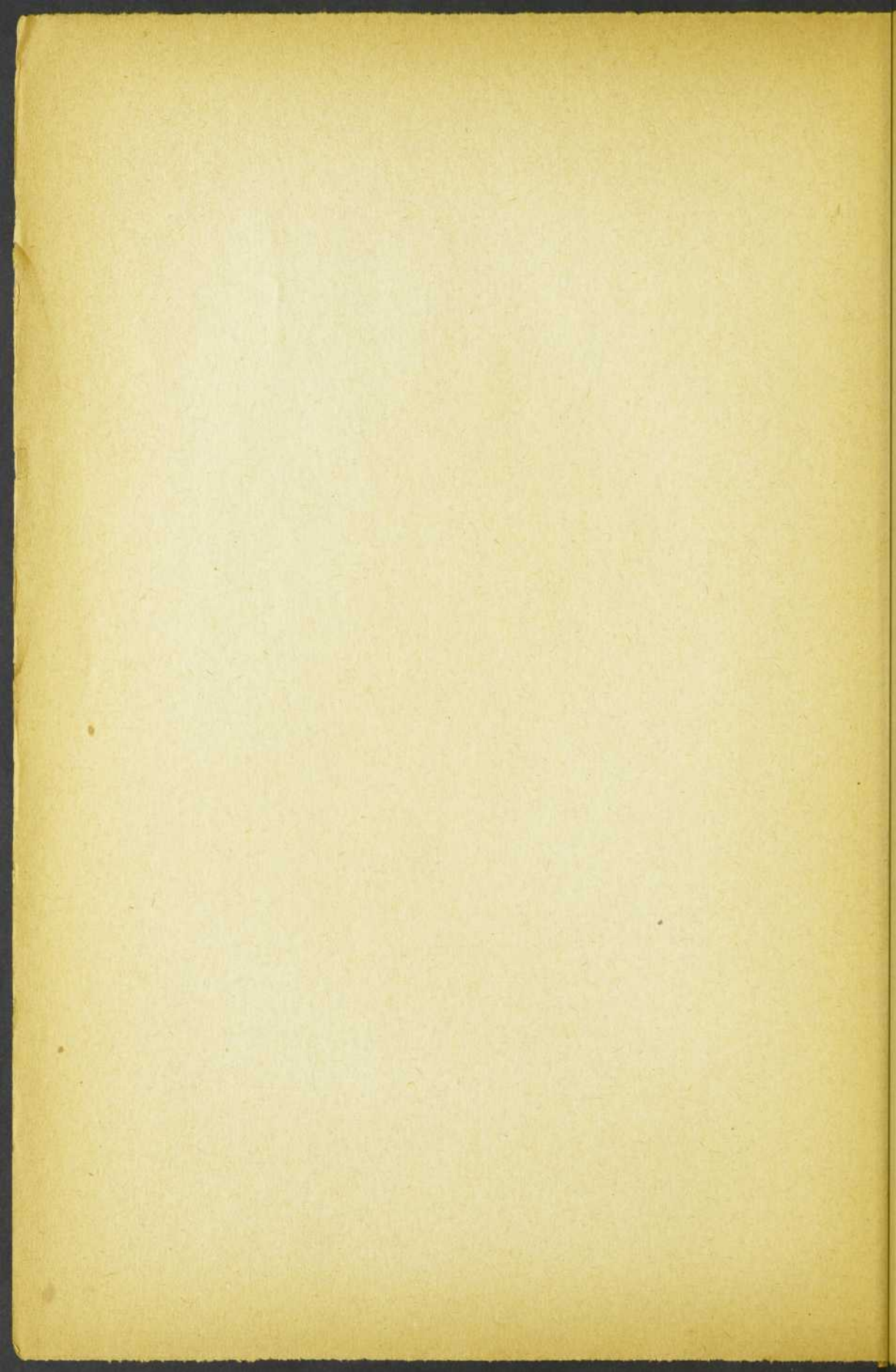
En Allemagne, les maîtres-chanteurs chantaient eux-mêmes leurs œuvres, tandis qu'en France, les troubadours confiaient leurs chansons à des ménestrels, ou jongleurs, qui voyageaient à travers le pays. Ils s'accompagnaient sur la vielle ou sur la harpe, et ils transmettaient ainsi aux populations les messages galants ou nobles des troubadours. A la cour des rois de France ou d'Angleterre, à la cour des princes, des ducs ou des comtes, l'art des trouvères et des troubadours fut honoré. Blondel de Nesle fut grandement fêté, et nous savons que la reine Eléonore d'Aquitaine cultiva la musique.

En Allemagne, les *minnesingers* ou maîtres-chanteurs mirent plus longtemps à développer l'art des chansons, puisque leur belle époque est le xiii^e siècle. Soumises aux rythmes et aux divisions du vers allemand, leurs chansons sont plus longues et de forme différente. Enfin, chez eux, la chanson passe de la chevalerie à la bourgeoisie. Les bourgeois s'organisent en corporations et fondent des écoles de chant à Strasbourg, à Munich, à Francfort. Ce fut la

belle époque des maîtres-chanteurs, et chacun sait combien fut célèbre le poète cordonnier Hans Sachs, immortalisé par Wagner.

L'art des troubadours et des minnesingers était l'apanage des classes aristocratiques et cultivées. Le peuple n'avait encore rien en propre et c'est ainsi qu'on voit naître la véritable chanson populaire. Le peuple prit dans l'art des troubadours ce qui lui parut le plus simple et le plus facile à retenir, et il transforma le tout à sa convenance. On vit ainsi naître des ballades, des récits, des chansons de route et de soldats, des chansons de danse, et cela aussi bien en France qu'en Angleterre, en Ecosse et au Danemark, en Espagne et en Italie. A la fin du xvi^e siècle on voit déjà circuler les premiers recueils imprimés de chansons. C'est toujours de la monodie sans accompagnement, parce que la polyphonie naissante reste l'apanage des moines, l'apanage du chant d'église.

Blondel de Nesle, dont je viens de parler, fut le confident et l'ami de Richard Cœur de Lion. La légende veut qu'il ait longtemps été à la recherche de son roi après la croisade, et qu'il le retrouva enfin et s'en fit reconnaître en chantant au pied de la tour où il était enfermé une chanson qu'ils avaient composée en commun.



LA POLYPHONIE AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLES

Le mot polyphonie vient du grec, et veut dire plusieurs sons, ensembles ou superposés. Jadis, on chantait à l'unisson. Il n'y avait que la monodie. Peu à peu, le génie des musiciens inventa une façon nouvelle de combiner les voix, d'abord par mouvement parallèle, puis par mouvement contraire, enfin plus librement, à mesure que grandissait la science de l'écriture. Le mot contrepoint vient de ce que, au moyen âge, les mélodies étaient écrites sous forme de points, les uns sur les autres, selon le nombre de voix. On disait des points contre des points.

Les historiens nous disent que l'honneur d'avoir inventé le contrepoint revient à la France. Les moines du XII^e siècle usaient de ce procédé et au XIII^e Adam de la Halle, Garlande et Guillaume de Machaut en précisent la formule. Cependant, la polyphonie et le contrepoint se sont développés partout en Europe presque en même temps. Et au XVI^e siècle on voit apparaître des noms de musiciens qui sont demeurés considérables dans l'histoire de la musique: Josquin des Prés, Guillaume Dufay, Obertht, Dietrich, etc... Les musiciens voyagent et apportent avec eux une technique dont profitent les pays où ils vont s'installer. Aussi bien, la musique se propage grâce à l'imprimerie de la musique, laquelle est due à un italien du commencement du XVI^e siècle. On voit aussi paraître les premiers essais de gravure sur cuivre et enfin la gravure sur zinc, dont on se sert toujours. Déjà, de grands progrès se sont accomplis et on entre dans les grandes époques de la musique. L'art musical, lent à se former, en retard sur les autres arts, va désormais marcher vite et, aux noms déjà fameux que je mentionnais plus haut, on doit ajouter ceux de Palestrina d'abord, Monteverdi, Roland de Lassus,

les Gabrielli, Jacobus Gallus, Vittoria, Morales, Marenzio, Morley, Byrd, tous magnifiques fleurons de la Renaissance, et qui s'étendent sur tous les pays d'Europe.

Le madrigal est une forme et un genre essentiellement du xvi^e siècle. Le madrigal est une pièce de poésie d'origine italienne, exprimant le plus souvent des pensées galantes ou des sentiments tendres, mais il y en a aussi de caractère spirituel ou religieux. Les musiciens s'emparent de ces textes précieux, qui prêtent au traitement musical. Ils les traitent de forme polyphonique, c'est-à-dire à plusieurs voix, avec accompagnement de luth, violes ou guitares. Bref, ils en font un genre musical qui jouira d'une vogue immense pendant plusieurs siècles.

La plupart de ces madrigaux sont déjà des petits drames ou comédies musicales qui vont donner naissance à l'opéra. En effet, Vecchi et Peri, parmi d'autres, s'essayaient déjà à l'opéra, et Monteverdi en fixe le plan et la forme de façon magistrale dès le début du xvii^e siècle.

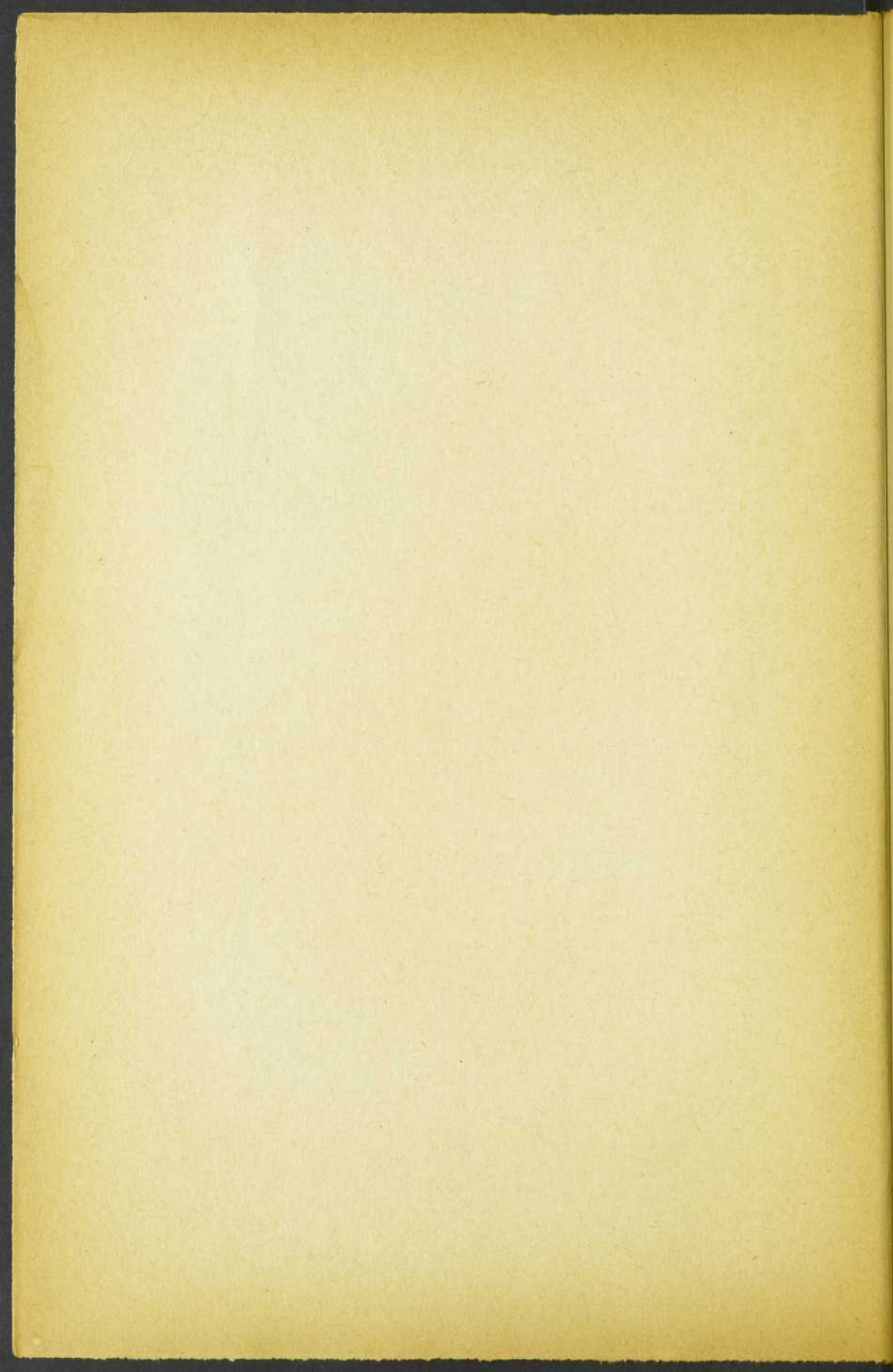
On a mis cette musique sur disque, par bonheur. Cependant, la musique ancienne est plus rare, sur disque, que celle que nous appelons la moderne. Et puis, il y a la guerre qui nous prive de certaines ressources européennes. Je n'ai donc pas sous la main l'un de ces beaux madrigaux anglais ou italiens que j'aimerais étudier. Car ce sont les plus beaux de cette époque, surtout ceux de Morley et de Biggons. Cependant, j'en ai trouvé un qui est fort joli, sur un poème de Ronsard. C'est *Mignonne, allons voir si la rose...* mis en musique par Guillaume Costeley, musicien français du xvi^e siècle, mais d'origine irlandaise. C'est une chanson à quatre voix mixtes. Les voix entrent successivement, la basse entrant la dernière sur le mot « las! », dont elle souligne la mélancolie...

Il existe aussi sur disque un fragment de messe de Palestrina, un *Offertoire*, chanté par le chœur de la Chapelle Sixtine, sous la direction de Perosi. Palestrina doit

son nom à sa patrie. Il fut un jour remarqué par l'archevêque de son pays d'origine qui, devenu pape sous le nom de Jules III, l'appela à Rome pour lui confier la direction de la chapelle Julia, école préparatoire à la Sixtine. Les messes de Palestrina ont été l'objet de bien des discussions, notamment la *Messe du pape Marcel*, dont le thème est emprunté à l'art profane; mais cette messe est d'un caractère si profondément religieux qu'elle a été non seulement tolérée, mais recommandée comme modèle aux musiciens de son temps.

La musique instrumentale fait aussi son apparition au xvi^e siècle. La viole, ou vielle, existait au temps des troubadours, mais le luth semble être l'instrument par excellence du xvi^e siècle. Le fameux luthiste espagnol Luis Milan a créé le premier une écriture et un style propres à cet instrument difficile, ingrat et, au fond, pas très satisfaisant pour nous aujourd'hui, surtout si on le compare à l'épinette et au clavecin, qui le détrôneront un peu plus tard.

Le luth est un instrument à cordes pincées, très ancien, de la famille des guitares. C'est le premier instrument pour lequel on ait écrit des œuvres un peu élaborées. Le luth avait ses virtuoses. Cet instrument revêché pouvait se prêter à une certaine virtuosité.



LA MUSIQUE AU XVII^e SIÈCLE

La plupart des formes musicales dont on se sert aujourd'hui ont pris naissance au xvii^e siècle. C'est en effet au xvii^e siècle que l'opéra et l'oratorio paraissent en France, en Italie, en Allemagne et en Angleterre. On voit naître la suite d'orchestre en Allemagne, et partout se développer les diverses formes de musique de danse. La fugue, la sonate et le concerto font leur apparition au xvi^e siècle. Et ces formes diverses sont mieux qu'ébauchées: elles sont déjà complètes en leurs éléments et les musiciens des siècles suivants n'ont eu qu'à les agrandir et à les perfectionner. Pour l'historien de la musique, le xvii^e siècle est une mine inépuisable. Et on ne saurait expliquer et comprendre le magnifique xviii^e sans le xvii^e.

L'orgue a joué un grand rôle dans le développement des formes musicales. Les Gabrielli, à Venise, au xvi^e siècle, ont eu une importance considérable et un autre grand musicien italien, Frescobaldi, a poursuivi, achevé et développé l'œuvre des vénitiens. Frescobaldi, qui vécut de 1583 à 1643, fut le plus grand organiste de son temps. Enfant prodige, on l'a promené par toute l'Italie, et ses biographes disent qu'il fut fêté et comparé « à un ange... ». Son talent d'organiste tenait de la magie et il semble qu'on ait raison de le considérer comme un Bach italien. Il a écrit de nombreuses œuvres pour son instrument, des caprices, des toccates, des fantaisies, des fugues, et il a aussi laissé de la musique d'orchestre. J'ai ici un disque d'orgue, enregistré par Marcel Dupré, qui donne de Frescobaldi une image magnifique. C'est une toccata d'une grande richesse harmonique, noble et même grave, et qui se déroule avec beaucoup d'ampleur. Déjà, au commencement du xvii^e siècle, cette œuvre annonce le grand Jean-Sébastien Bach...

Il y avait en France au xvii^e siècle un grand musicien : Jean-Baptiste Lulli, musicien d'origine italienne. On peut dire sans crainte de se tromper qu'il a régné en monarque absolu sur les destinées de l'opéra français. Mais nous ne voulons pas parler de l'opéra aujourd'hui, et nous ne toucherons à Lulli que comme musicien d'orchestre. Lulli, né à Florence en 1632, vint en France à l'âge de 14 ans, parmi la suite du chevalier de Guise. Il fut marmiton, puis page de Mlle de Montpensier, enfin musicien de la Grande Mademoiselle. Il passa ensuite aux violons du roi et sa carrière fut rapide, brillante, foudroyante même, grâce à l'appui du roi Louis XIV qui s'intéressait beaucoup à la musique, surtout à l'opéra et au ballet. Lulli collabora avec Molière pour la musique du *Bourgeois Gentilhomme*, et il amusait tout le monde par ses pitreries et ses fantaisies. On raconte qu'un jour, en dansant le ballet devant le roi, il sauta plus haut que d'habitude et tomba dans la fosse d'orchestre à travers un clavecin. Il mourut d'ailleurs de façon étrange, puisque ce fut des suites d'une blessure qu'il s'était faite sur le pied avec son bâton d'orchestre. C'était, bien entendu, un très gros bâton, inventé d'ailleurs par Lulli.

Les musiciens du xvii^e siècle vivaient selon la mode de leur temps. Ils ne faisaient pas d'archéologie, comme nous du xx^e siècle. Ils étaient modernes. La danse était en honneur et ils en inventèrent de toutes sortes. C'est ainsi qu'on voit des pavanés, des gaillardes, des saltarelles, des courantes, des sarabandes et des gavottes dont la forme précise nous a été transmise. On réunit toutes ces danses sous forme de « suites », et ces suites étaient précédées d'une ouverture ou *intrada*, entrée, qui est toujours en usage aujourd'hui et qu'on appelait la sonate.

En même temps que Lulli en France, il y avait en Angleterre un grand musicien, Henry Purcell, qui peut être

considéré comme le créateur de l'opéra anglais. Né en 1658, il est mort en 1695. Fils d'un musicien, il devint organiste à l'Abbaye de Westminster et aussi de la chapelle royale, et fut enfin nommé compositeur de la cour. Il a composé de nombreuses musiques de scène pour les drames de Shakespeare et de Dryden, et il est l'auteur du chef-d'œuvre de l'opéra national anglais au xvii^e siècle. Ce chef-d'œuvre, c'est *Didon et Enée*. Mais il a écrit de nombreuses œuvres instrumentales, et on ne saurait, par exemple, parler de sonate sans penser aussi à Purcell.

La sonate et le concerto sont des formes d'origine italienne. On les doit à Corelli, musicien du xvii^e siècle, qui en fixa le premier le plan. La sonate est une pièce instrumentale en trois ou quatre parties, de mouvement et de caractère différents. Dans son sens le plus ancien, *sonate* veut dire *ce qui sonne*, par opposition au mot *cantate*, qui veut dire *ce qui se chante*; c'est la définition de tous les dictionnaires de musique. Bien des cantates sont précédées de sonate, qui jouent ainsi le rôle d'ouverture instrumentale, comme dans les suites dont je vous parlais tout à l'heure. Les diverses parties de la sonate sont généralement désignées par les termes Allegro, Adagio, Scherzo et Allegro-vivace, mais sous ces dénominations on retrouve le caractère des suites de danses: Allemandes, Sarabandes, Menuet et Gigue. Peu à peu, ces danses se sont développées; elles se sont agrandies, sans pourtant perdre leur caractère « originel ».

Sans doute, la forme sonate prend surtout son essor définitif au xviii^e siècle, avec Philippe-Emmanuel Bach. Mais les sonates du xvii^e siècle sont pleines d'intérêt. Et j'en ai une sous la main qui est célèbre, et qui a même grande allure. C'est la *Golden Sonata* de Purcell, qui doit *peut-être* son titre à ce qu'elle fut commandée et jouée pour la première fois à une cérémonie officielle devant la cour de Jacques II, ou même encore de Charles II, qui

furent les protecteurs de Purcell. On peut imaginer qu'elle fut jouée alors dans un salon doré, d'où « sonate dorée », *Golden Sonata*... La *Golden Sonata* de Purcell est pour violons, basses et clavecin.

LA DYNASTIE DES COUPERIN

Le xvii^e siècle a joué un rôle considérable dans l'histoire de la musique et son étude est de première importance. Pour peu qu'on y regarde de près, on y trouve des noms et des œuvres qui touchent toujours notre esprit, mais on ne pense point à s'en approcher, ou bien on s'en approche de façon distraite, comme de pièces de musée...

Une dynastie de musiciens s'est étendue sur plus d'un siècle, et son nom est un des plus beaux ornements de la musique: les Couperin. En ces temps anciens, au xvii^e siècle, la profession musicale était contagieuse: c'était comme un héritage de famille. Les ancêtres de Jean-Philippe Rameau avaient aussi jeté en France les bases d'une véritable dynastie; mais moins longue et moins durable que celle des Couperin. La glorieuse dynastie des Bach, en Allemagne, a donné au monde le grand Jean-Sébastien, l'un des plus hauts sommets de la musique. Les Scarlatti, en Italie, se sont également soumis aux lois chanceuses de l'hérédité, et Domenico Scarlatti fut le très digne fils du grand Alessandro Scarlatti...

On parle avec raison du xix^e siècle comme d'une époque de grande virtuosité. On y trouve, en effet, des noms illustres et dont la virtuosité confondait l'imagination. Le xviii^e siècle a eu, lui aussi, ses virtuoses, qui furent en même temps de grands compositeurs. Mais le xvii^e siècle a possédé de grands clavecinistes et organistes: Clérambault, par exemple, dont le *Caprice sur les Grands Jeux* fait toujours la joie des organistes; Dandrieu, claveciniste d'une foudroyante habileté technique et qui, dès l'âge de cinq ans, jouait devant Madame... Il y avait aussi Louis Marchand, Chambonnières et enfin Claude Daquin, dont nous avons tout juste conservé *Le Coucou*... Mais les plus

célèbres, ceux dont le nom et le rayonnement forcèrent les frontières, furent assurément les Couperin, qui sont intimement liés à l'époque glorieuse du clavecin.

Le clavecin de nos ancêtres, on ne le connaît ici que par les vieilles gravures ou images galantes du XVIII^e siècle, dont il est l'ornement nécessaire. On ne voit dans cet appareil sonore qu'un instrument de cour ou de salon, fait pour l'expression d'une musique grêle, pittoresque, aimable, libertine même et plaisante. On ne retient de ces siècles anciens que cette image de cour... réduisant ainsi à la partie congrue un siècle qui ne fut pourtant point que galanterie de salon... Cependant, il est certain que le clavecin n'a jamais été un grand instrument et que sa puissance était limitée. Les agréments, les broderies dont est chargée l'écriture du clavecin trahissent ses insuffisances. Cet instrument à cordes pincées ne peut pas soutenir le son, ce qui justifie les ornements de l'écriture, qui deviennent ainsi une nécessité. Il est vrai que les chefs-d'œuvre qu'il a inspirés, ou rendus possibles, sont avant tout des tableaux pittoresques, délicats, précieux, tendres, galants, chefs-d'œuvre d'humour et d'esprit. Mais prenons garde qu'on trouve là-dedans toutes les formes, presque toutes les idées qui ont alimenté le XVIII^e siècle et même le XIX^e siècle. On y retourne encore, et avec profit.

Comme le piano, le clavecin dérive du cymbalum ou tympanon. Mais avec cette différence que c'est un instrument à cordes pincées. C'est un développement du psaltérion, qui était une sorte de harpe triangulaire, qu'on pinçait avec les doigts. La nouveauté du clavecin, c'est que les cordes, au lieu d'être pincées avec les doigts, le sont mécaniquement, par le moyen de plumes, becs ou sautereaux, actionnés par un clavier. C'est donc une sorte de harpe mécanisée... Le clavecin existait déjà au XVI^e siècle. Muni de deux claviers et de forme couchée,

comme nos grands pianos à queue, il fut reconnu au xvii^e siècle comme l'Instrument roi. Il fut ensuite détrôné par le piano, mais remis en faveur au commencement du xx^e siècle. De nouveau, on écrit pour le clavecin... Manuel de Falla, Poulenc, bien d'autres musiciens, ont produit des œuvres magnifiques pour cet instrument d'autrefois... instrument rare, précieux, monotone et agaçant quelquefois, mais qui peut toujours nous charmer...

J'ai parlé de dynastie à propos des Couperin, et c'en est une véritable, puisque cette grande famille couvre presque tout le xvii^e, le xviii^e et même une partie du xix^e siècle. L'ancêtre, Charles Couperin, qui est du commencement du xvii^e siècle, était fils de musicien et trois de ses fils furent aussi musiciens. L'un d'eux, François, fut le plus célèbre et c'est celui que l'on appelle François Couperin le Grand. François eut deux filles qui furent organistes et clavecinistes de grand renom. Et une descendante de la famille, la dernière du nom, mourut à Paris en 1860, après avoir été organiste à Saint-Gervais de Paris, comme ses ancêtres.

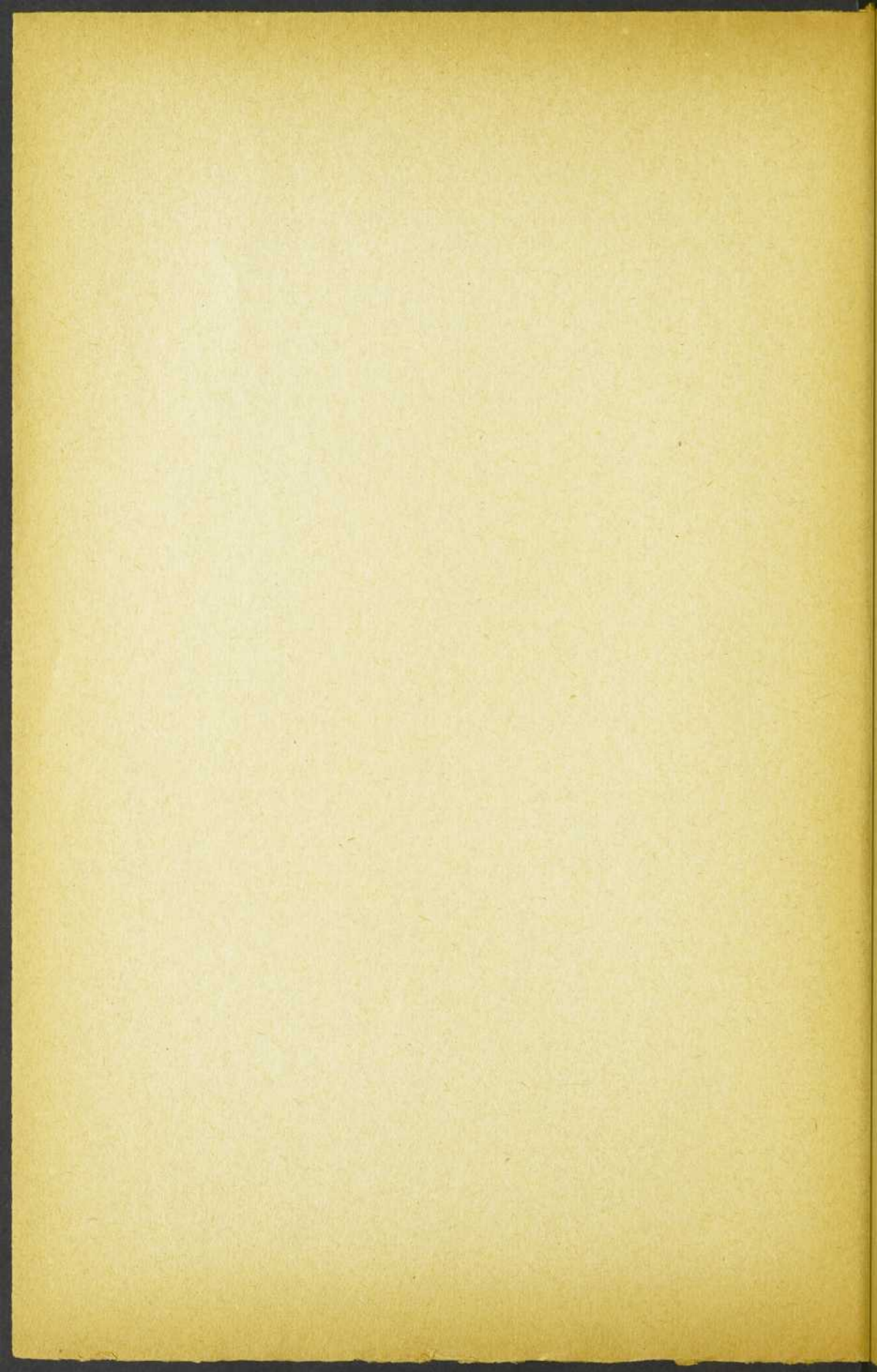
Mais François Couperin le Grand est celui sur lequel repose toute la dynastie des Couperin. Il est né en 1668, et il est mort en 1733. Il fut organiste à Saint-Gervais pendant presque toute sa vie. Il fut aussi organiste du roi et il joua un rôle important comme organiste et musicien de la Chambre du Roi. Il faisait l'éducation des princes et des princesses, et on raconte que ses leçons étaient fort recherchées. Les chroniques du temps rappellent « qu'il allongeait volontiers ses leçons quand on avait soin de lui apporter près du clavecin une carafe de bon vin avec une croûte de pain... et que sa leçon durait ordinairement autant qu'on voulait renouveler la carafe... » D'après sa propre méthode de clavecin, on sait que « le naturel, le charme et l'élégance dans le toucher dominaient ses préoccupations », et on sait aussi que ses élèves jouaient remarquablement bien.

Comme compositeur, Couperin le Grand a excellé dans le portrait musical. Il avait beaucoup de personnalité, beaucoup d'imagination et un goût très vif pour l'anecdote spirituelle. Ses portraits de femme sont pleins de finesse, de malice et aussi de grâce. Des femmes de son temps, il nous montre la douce, la piquante, l'attendrissante, l'enchanteresse, l'évaporée, l'ingénue, la voluptueuse, l'angélique et même... la Mimi... D'autre part, il fait pour le clavecin des tableaux pré-impressionnistes qui s'appellent les *Gondoles de Délos*, le *Carillon de Cythère*, les *Amours badins*, le *Rossignol en amour*, le *Bavolet flottant*, les *Papillons*, les *Abeilles*, enfin une quantité d'images charmantes à quoi il faut ajouter des œuvres plus importantes comme les messes, les motets, des suites comme les *Apothéoses* de Lulli et de Corelli, et enfin les nombreuses suites de clavecin, comme *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménéstrandise*. Certes, on découvre en tout cela que la grâce des tableaux anecdotiques de son époque, que les petits *amours* de Watteau le touchaient davantage que les complications dramatiques. Il ne s'est pas essayé au théâtre, ni au ballet, ainsi que Lulli le fit avant lui. Mais ce serait pourtant le diminuer et le méconnaître étrangement que de ne voir en lui qu'un musicien galant. Couperin le Grand n'a jamais atteint à la robustesse de Rameau, et non plus à la brillante virtuosité de Scarlatti, mais il a une finesse, une délicatesse de touche, un charme et un esprit qui n'appartiennent qu'à lui. Décoré par le pape de l'Ordre de Latran, anobli par Louis XIV, il est mort en pleine gloire. Mais la musique était si bien entrée dans cette famille qu'elle y survécut jusqu'au milieu du XIX^e siècle...

Il est vrai que l'esprit de ces vieux maîtres nous échappe. Nous ne les voyons plus tels qu'ils étaient au XVII^e siècle. Nous les croyons naïfs, eux qui étaient si malins et si spirituels. Nous sommes à peine sensibles au pittoresque et à la grâce de leur style. C'est que nous ne savons plus lire

leur musique et l'exécuter comme elle doit l'être. Et puis, on ne devrait pas oublier que le respect des traditions n'exclut point l'amour...

En tout cas, Couperin le Grand a su charmer la vieillese de Louis XIV en donnant aux Concerts de la Chambre du Roi la primeur de ses célèbres *Concerts Royaux*, *Sonates* ou *Suites*, qui sont toujours des œuvres admirables, tant par la nouveauté de leur style que par l'audace de leur écriture.



JEAN-SÉBASTIEN BACH

Jean-Sébastien Bach est le pivot central d'une dynastie de musiciens qui a alimenté tout le XVIII^e siècle et dont l'influence se fait toujours sentir. Ai-je vraiment besoin de vous dire qu'un génie comme celui de Jean-Sébastien Bach est aussi indispensable à la musique que le sont à la pensée humaine les grands philosophes, à la littérature un Shakespeare ou à l'art un Michel-Ange. On ne peut pas imaginer la musique sans le grand Jean-Sébastien...

Jean-Sébastien Bach est né en 1685 à Eisenach, en Allemagne, et il est mort en 1750. Il était fils, petit-fils et même arrière-petit-fils de musiciens. Il perdit ses parents très jeune et fut élevé par son frère Jean-Christophe qui lui enseigna la musique. Tout jeune, il chante comme soprano à l'église de Lunebourg, où il poursuit ses études musicales. Car les maîtrises d'église étaient aussi, en ce temps-là, des écoles de musique. Il voyage en Allemagne et il va même jusqu'à la ville de Zelle, où la musique de la cour était réglée sur celle que Lulli dirigeait à Paris à la cour de Louis XIV. C'est ainsi qu'il commença la carrière musicale, laquelle fut pour lui toujours dure et pénible. En effet, il n'a pas connu la gloire brillante des autres grands musiciens de son temps, comme Lulli ou Rameau en France, Haendel en Angleterre et Scarlatti en Italie. Il n'a jamais vu la France, ni l'Angleterre, ni l'Italie. Quelques triomphes dans quelques cours princières ou grand-ducales sont le seul éclair dans toute cette grisaille qui fut la vie de l'un des plus grands musiciens de tous les temps.

Mais il connut les joies de son art et celles de la famille. Marié deux fois, d'abord avec sa cousine Maria-Barbara

Bach, ensuite avec la cantatrice Anna-Magdalena Wulken, il eut vingt ou vingt et un enfants, dont neuf lui survécurent. Enfin, vers les 1723, il fut nommé Cantor de Saint-Thomas de Leipzig, et y resta jusqu'à sa mort. Ainsi que Haëndel, Bach mourut aveugle.

Quatre de ses fils furent des musiciens célèbres et il est certain que deux au moins d'entre eux ont exercé sur leurs contemporains plus d'influence que leur père. Mozart disait de l'un d'eux: « Ceux d'entre nous qui savent bien faire le doivent à Philippe-Emmanuel Bach... » L'histoire apprécie à sa juste valeur l'importance de Philippe-Emmanuel Bach. On le reconnaît comme l'inventeur de la forme sonate, d'où découle la symphonie, et à quoi Mozart et Haydn ont par la suite donné l'élan et l'éclat définitif.

Guillaume-Friedman Bach était, lui aussi, génialement doué. Mais ce fils vagabond, de mœurs dissolues, n'a pas donné toute sa mesure. Il a d'ailleurs fait le désespoir de son père, lui de mœurs si simples, si pures, si conventionnelles.

Jean-Christophe fut également un musicien très connu et apprécié. Mais un autre, Jean-Chrétien, le fut bien davantage encore. Une fois converti au catholicisme, Jean-Chrétien devint organiste du Dôme de Milan, ce qui semble l'avoir mené à la musique profane, et même au style galant.

Jean-Sébastien Bach est le grand maître de la polyphonie inaugurée au cours des xv^e et xvi^e siècles. Il en est le couronnement magnifique. Que ce soit dans les admirables *Chorals*, dans les grandes *fugues* d'orgue — car Bach était un remarquable virtuose de l'orgue — enfin que ce soit dans le *Clavecin bien Tempéré*, dans les *concertos* ou autres musiques dites profanes, son imagination est intarissable et constamment soutenue par une science infaillible.

Bach était avant tout un compositeur de musique religieuse. Ses services à l'église l'obligeaient à écrire beaucoup, car il fallait en ce temps-là tout écrire. Les organistes ne trouvaient pas la musique toute faite, comme aujourd'hui. Les *Messes* de Bach, les *Chorals*, les *Motets*, les *Passions*, les *Cantates*, furent donc écrits par nécessité. Les *Cantates*, qui sont au nombre de cinq cents, représentent cinq cycles complets d'années liturgiques. Nous en possédons à peu près deux cents... Mais, ainsi que je viens de le dire, Bach a aussi écrit de la musique profane, et même de la musique légère, ce dont témoigne la très amusante *Cantate du Café*, qui date du temps où le café commençait à faire les délices du monde civilisé.

Mais tous ces monuments magnifiques, grandioses et inégalables que sont les *Messes*, les *Cantates* et les *Passions* de Bach, comme on les redoute! Leur beauté, leur solennité effraie. On ose à peine s'en approcher, habitué que l'on est à des musiques plus aimables, plus faciles, disons plus laïques et plus quotidiennes. Pour la plupart des auditeurs de notre province. Bach est un « classique », ce qui veut dire un musicien froid, distant, difficile, scolastique, par conséquent éloigné de la chair et de l'émotion. C'est que nous nous trompons sur le sens qu'il convient de donner au mot classique et de sots préjugés, à moins que ce ne soit simplement de l'ignorance, nous empêchent de sentir l'humanité profonde de cette œuvre unique. Nous n'en voulons pas sentir la fantaisie, la passion, l'amour, la joie, la bonté et même l'ardeur pré-romantique qu'elle contient si abondamment.

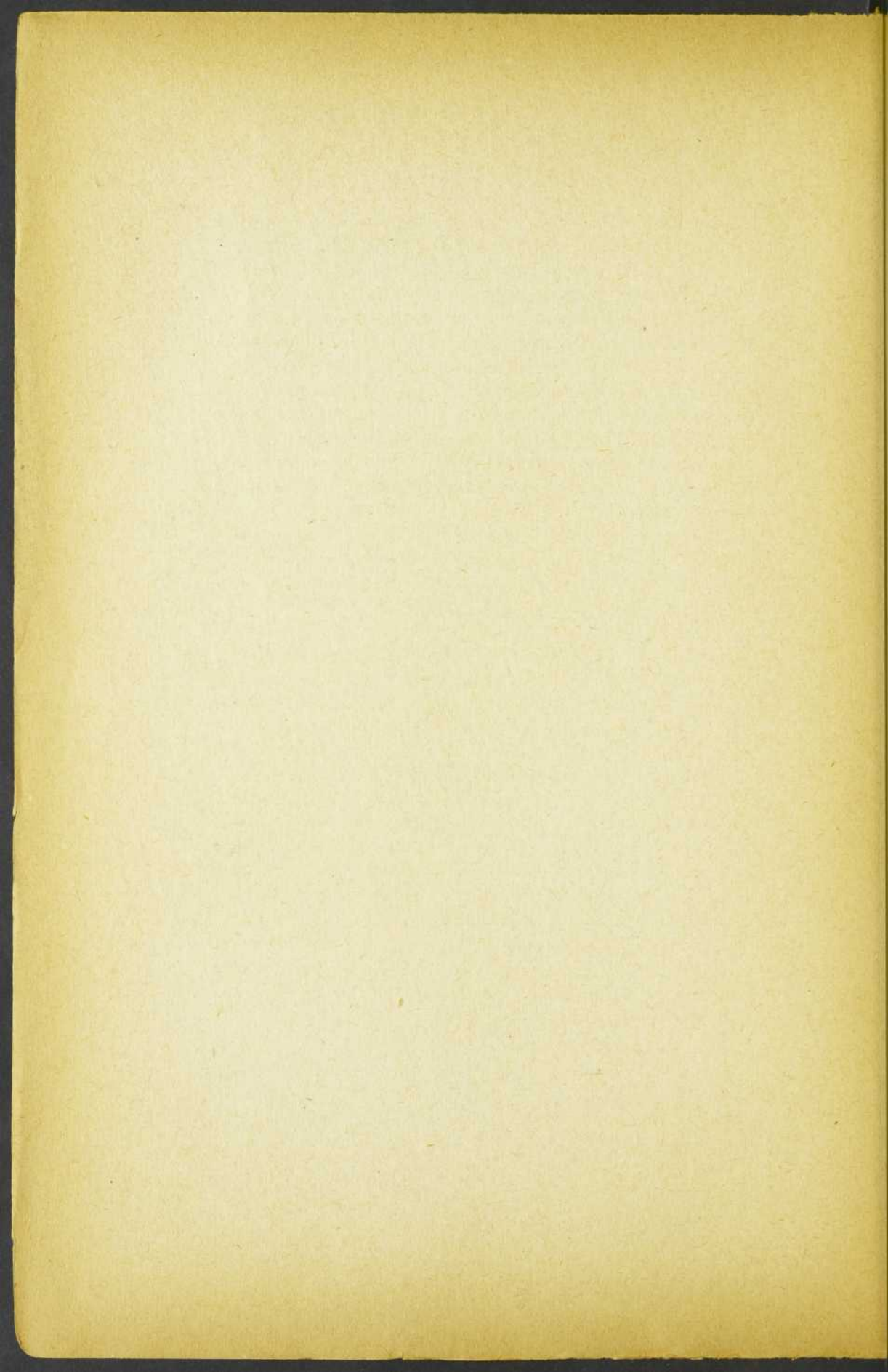
Et pourtant, il faut étudier cette musique avec attention pour y découvrir des accents d'une bouleversante humanité. Car il n'y a pas que le Bach des *Préludes et Fugues*, souvent arides, du *Clavecin tempéré*, qui font le désespoir des jeunes étudiants de la musique dans nos collèges et nos

couvents. Il y a le Bach des *Suites* alertes et divertissantes. Il y a le Bach des *Cantates* vives et gaies, et celui des *Concertos*, il y a le Bach des beaux *Adagios* et des *Andantes*, dont l'émotion est aussi profonde que la beauté. C'est à propos de l'une de ces pages splendides du grand Jean-Sébastien que Debussy écrivait un jour ceci : « La beauté de l'andante du Concerto de violon de Jean-Sébastien Bach est telle que, sincèrement, on ne sait plus où se mettre, ni comment se tenir pour se rendre digne de l'entendre. Elle vous hante longtemps après et l'on s'étonne, en sortant dans les rues, que le ciel ne soit pas plus bleu, et que le Parthénon ne surgisse pas de terre... »

On remarque que le culte de Bach est loin d'avoir pénétré toutes les couches de la société, et ce musicien ne sera peut-être jamais installé dans le cœur humain comme l'est par exemple Beethoven, ou encore Wagner. Tout le temps qu'il a vécu, on n'a voulu voir en Bach que le grand virtuose de l'orgue, remplissant avec une scrupuleuse honnêteté les multiples obligations de sa charge d'organiste. On n'a prêté aucune attention sérieuse à sa musique, qu'on trouvait lourde et empâtée. Ces belles et grandes œuvres écrites pour les besoins du service religieux, on n'en a compris la portée humaine et artistique que beaucoup plus tard. De nos jours encore, beaucoup d'entre nous ignorent que ces grandes œuvres sont des monuments impressionnants de compassion et d'humaine bonté, et qui contiennent toute la puissance tragique et dramatique dont soit capable l'esprit humain.

C'est à Mendelssohn que revient l'honneur d'avoir fait le premier exécuter à Berlin, en 1829, la *Passion selon Saint-Mathieu*. Cette œuvre monumentale fit tout de suite une impression profonde, et c'est alors que commence, soixante-quinze ans après sa mort, la véritable gloire de Bach.

L'œuvre de Bach est si considérable et si varié que j'ai hésité à choisir celle que je voulais vous faire entendre. Les grandes œuvres d'orgue sont assez souvent jouées, et aussi certains extraits de la *Messe en si* et des *Passions*. On connaît aussi un peu les *concertos de violon*, mais bien peu les *Cantates* et les *Concertos Brandebourgeois*. Les *Concertos Brandebourgeois* de Bach furent des œuvres demandées. Bach en reçut la commande du Margrave de Brandebourg, qui voulait avoir de la musique écrite pour lui, et jouée spécialement pour lui. Le Margrave de Brandebourg, grand seigneur, avait un orchestre de chambre chez lui et il pouvait s'offrir le luxe de musiques composées pour lui seul. Bach lui envoya donc six concertos.



GEORGE-FREDERICK HAENDEL

En parlant de Jean-Sébastien Bach, j'ai évoqué une vie très simple, toute remplie par le travail et les devoirs de famille, une vie sans rayonnement social et mondain.

Avec Haendel, qui fut un contemporain de Bach, nous touchons à la fortune immédiate, à la gloire, aussi bien qu'à la vie des grands seigneurs. Et si le XVIII^e siècle a été pour la musique un siècle de grandeur, on le doit assurément à des œuvres comme les *Messes* et les *Passions* de Bach, comme *Le Messie*, *Judas Macchabée* ou *Balthazar* de Haendel, ou encore les *Messes* ou *Opéras* de Rameau et d'Alessandro Scarlatti. Haendel, plus peut-être que tout autre, évoque l'idée de grandiose et de colossal. Selon l'expression courante, c'est le musicien des « chœurs monstres et des alleluias écrasants ».

Haendel est né à Halle, en Allemagne, en 1685, quelques semaines avant Bach. D'autres le font naître en 1684... Il mourut à Londres en 1759, neuf ans après Bach. Saxon de naissance, Haendel est très vite devenu anglais d'adoption. Dès le plus jeune âge il est attiré par cet autre pays saxon, proche parent du sien. On voit poindre en lui, dès l'adolescence, l'ambition ferme de la gloire et de la célébrité, et il a comme le pressentiment que l'Angleterre sera le pays où il pourra donner sa mesure. Pour en arriver à ses fins, il ne néglige d'ailleurs aucun des moyens qui s'offrent à lui. Il tourne avec aisance toutes les difficultés. En voici un exemple: De religion luthérienne, il accepte d'être organiste chez les Réformés de Halle pendant un an à seule fin d'apprendre le métier. Il met au-dessus de toute confession son ambition d'arriver. Et puis, il vit de musique et en produit sans relâche, tout en complétant son éducation avec les maîtres.

Il voyage un peu partout en Europe et donne des concerts. On le voit en Italie pendant quelque temps, où il s'assimile les recettes, la souplesse et le charme du bel canto. Il écrit de nombreux opéras italiens oubliés aujourd'hui, mais dont les chanteurs connaissent les airs restés les plus célèbres. Il fait ensuite un premier séjour en Angleterre, où il sait bien que la mort de Purcell vient de laisser vacante une place brillante dans le domaine de la musique officielle et nationale. La reine Anne, elle-même excellente claveciniste, l'accueille très chaleureusement, et il devient très vite le musicien le plus fêté de l'Angleterre. Pour flatter les goûts italianisants de la société anglaise du temps, il compose des douzaines d'opéras italiens, reprenant, réchauffant, rafistolant des matériaux déjà utilisés dans d'autres œuvres, ainsi que le faisaient d'ailleurs la plupart des musiciens au XVIII^e siècle. Il retourne bien un peu à la cour de Hanovre, mais pour peu de temps, car l'Angleterre est devenue le pays unique où il veut vivre désormais.

Courtisan de génie, il termine en hâte, à la fin de la guerre de la Succession d'Espagne, un *Te Deum* destiné à célébrer l'événement. Les biographes de Haendel racontent qu'une loi rigoureuse empêchait qu'un étranger pût fournir la musique en une telle circonstance. Mais ils révèlent en même temps que l'audacieux Haendel sut vaincre la résistance en composant pour la reine Anne une *Ode* au texte indiscrètement flatteur. Ainsi que l'on dit, l'*Ode* fit passer le *Te Deum* et la reine fit même une pension à l'intrépide auteur. Cette courtisanerie flagrante lui fut sévèrement reprochée par son ancien protecteur, l'électeur de Hanovre, entre temps devenu roi d'Angleterre. Une fois de plus, le musicien décidé à tout usera d'un subterfuge pour vaincre la sympathie royale. Michel Brenet raconte ainsi l'anecdote: « Il s'agissait d'un petit complot tramé par Lord Burlington et la baronne de

Kielmansegge pour mettre à profit l'occasion d'une promenade nocturne, en grand cortège, du roi George sur la Tamise. L'usage permettait qu'en ces sortes de fêtes l'on vit des embarcations chargées de musiciens suivre la barque royale ou se tenir sur son passage. Les amis de Haendel l'engagèrent à composer une suite de pièces qu'un petit orchestre ferait de cette manière entendre au roi, par surprise: ce fut la brillante série de morceaux en forme de marches et d'airs de danse qui garda, de cette circonstance, le nom de *Water Music* et dont, selon la coutume, le musicien avait puisé quelques fragments dans des œuvres antérieures. George les remarqua, s'informa de l'auteur et se laissa fléchir: A la pension de deux cents livres qu'avait ordonnée la reine, il ajouta pareille somme.»

C'est dans les revers de fortune, à la suite de tentatives infructueuses avec ses compagnies d'opéra que Haendel se tourne vers les besoins de son pays d'adoption. Il abandonne le genre italien, dont la mode passe. Il fait des concertos et des oratorios qui font la joie de ses auditeurs. Les masses chorales anglaises lui sont d'ailleurs un moyen d'expression tout trouvé qui vont lui permettre de créer les grandes fresques qui l'immortaliseront. Il donne ainsi, coup sur coup, ses oratorios les plus célèbres, inspirés de la Bible, et qui sont comme des drames, comme de grandes épopées dramatiques.

La plupart des historiens ont remarqué que les oratorios de Haendel représentent les plus beaux exemples de « musique monumentale », non seulement au XVIII^e siècle, mais dans tous les temps. Ces œuvres n'expriment pas que des sentiments individuels: ils expriment dans leur ensemble les sentiments de la foule. *Le Messie*, où se concentre toute la richesse d'invention de Haendel, évoque avec une somptuosité tragique la vie et la mort du Christ. Une joie intense anime l'*Alleluia final*, qui est le chant de la résurrection. Haendel a admirablement servi sa patrie

d'adoption, et l'Angleterre se souviendra toujours du style noble, pompeux, grave et solennel qu'il a imprimé aux textes de la Bible. Ce pays pourrait à bon droit inscrire dans son histoire ce saxon de génie qui sut si bien, telle la dynastie des Hanovre, devenir anglais. Rien ne nous empêche d'ailleurs de dire: Haendel, musicien anglais...

Ses biographes nous racontent que Haendel était un homme d'une indomptable volonté et terriblement passionné dans tout ce qu'il entreprenait. D'un caractère difficile, capable de colères violentes, on raconte qu'un jour il saisit par la taille une artiste et qu'il la menaça de la jeter par la fenêtre parce qu'elle ne donnait pas l'effet vocal qu'il réclamait d'elle... Enfin, nous savons qu'un jour, il s'affaissa pendant une exécution du *Messie*, où il venait d'improviser à l'orgue d'une façon admirable. Il dut s'aliter et il mourut quelques semaines plus tard, le samedi saint 14 avril 1759. Il était devenu aveugle. Il eut à Londres des obsèques somptueuses et son corps repose à l'Abbaye de Westminster.

Nous connaissons tous cette exquise suite pour orchestre qui s'appelle *Water Music*, et je ne vous la ferai pas entendre. Je ne vous ferai pas entendre non plus des extraits du *Messie*, parce que de tels extraits, réduits à quelques minutes, ne donnent rien. J'ai préféré choisir des œuvres moins souvent entendues et qui donnent de Haendel une image moins austère. Car Haendel fournissait de la musique aux grands bourgeois et aux princes de son temps. Il faisait de la musique pour la chambre du roi. Ses concertos, ses sonates, tout en étant des œuvres moins grandes et moins solennelles, portent pourtant la marque de leur auteur, et nous le montrent sous son côté mondain et grand bourgeois. J'ai sous la main une sonate pour hautbois, clavecin et violoncelle qui est d'une exquise atmosphère et qui n'a subi aucun tripatouillage. Il semble que c'est ainsi qu'on devait la jouer au temps de Haendel.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Musicien français

Jean-Philippe Rameau a une importance considérable dans l'histoire de la musique. Cependant que Bach en Allemagne et Haendel en Angleterre édifiaient leur œuvre, Rameau mettait de l'ordre dans la musique de son pays et lui donnait un nouveau sens. On joue toujours la musique de Bach, et bien peu celle de Rameau, ce qui nous fait croire que Rameau nous intéresse aujourd'hui davantage par ses idées que par sa propre musique. C'est peut-être parce que Rameau rejoint le pur classicisme du xviii^e siècle, celui des grands maîtres de la littérature, et que son esprit cartésien ne touche plus nos sensibilités.

Jean-Philippe Rameau appartient lui aussi à une famille de musiciens. Son père était organiste à Dijon. Son frère Claude était également organiste et la légende veut que l'étonnant Jean-François Rameau, qui fit le sujet du fameux livre de Diderot, *Le neveu de Rameau*, eût, lui aussi, des dons très remarquables de musicien. C'est donc à Dijon, en France, que naquit Jean-Philippe Rameau. Il fit ses études au Collège des Jésuites et, à l'âge de huit ans, il voyage déjà en Italie afin de faire connaissance avec l'art terriblement à la mode des Italiens. Au commencement du xviii^e siècle, il est à Paris, où il continue à s'instruire dans son art, et il songe déjà à écrire un traité d'harmonie, qui paraîtra en 1722. Il s'éprend d'une jolie femme qui lui préfère son frère Claude, et d'une autre encore qui le refuse à cause de son mauvais langage — ce qui est très curieux — et il épouse enfin Marie-Louise Mangot. Pauvre dans sa jeunesse, il meurt assez riche, puisqu'il laissa à sa mort environ deux cent mille livres. On connaît beaucoup mieux les détails de sa vie pratique et de ses idées, que

ceux de sa vie sentimentale. Sa vie sentimentale, il semble qu'elle ait été réglée avec la même minutie et la même raison qui lui ont dicté les lois fondamentales de l'harmonie. Voici le portrait de l'homme, d'après son biographe Louis Laloy: « Il était grand, d'une maigreur effrayante, qui lui donnait plus l'air d'un fantôme que d'un homme. Grimm le trouve aussi hâve et aussi sec que M. de Voltaire, ce qui n'est pas peu dire... Mais le musicien était loin de montrer la mine malicieuse du philosophe: sa physionomie était sévère; tous les traits de son visage étaient grands, et annonçaient la fermeté de son caractère... »

« Même au plus fort de sa renommée, dit encore Louis Laloy, on ne l'aimait guère. De méchants bruits couraient sur son compte: on le disait dur, avaricieux, intraitable... » Il est certain que Rameau n'était pas aimé et qu'il eût répugné à son caractère de se faire aimer par courtesanerie. Et si, par exemple, les grands seigneurs s'intéressent à lui, il n'en devient pas pour cela courtisan.

Ses premières œuvres sont refusées à l'Opéra, mais il ne s'aplatit pas devant les directeurs du théâtre. Et quand le Fermier-Général La Poplinière, celui que Voltaire appelait Meçænas, fait de Rameau le directeur de sa musique particulière, c'est parce qu'il veut s'honorer lui-même en ayant chez lui le plus grand musicien de ce temps-là. Cette reconnaissance, cependant, lui ouvre bien des portes. Son opéra *La Princesse de Navarre*, dont Voltaire a écrit le livret, est représenté à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'Infante Marie-Thérèse, et Louis XV le nomme compositeur de la Chambre du Roi. Le roi lui confère même des titres de noblesse et Rameau devient en quelque sorte un homme à la mode.

On remarque qu'à partir de cette époque, sa musique et son caractère se ressentent de ces grands succès et de ce bien-être matériel. Il devient plus gai et sa musique s'épa-

nouit davantage. Elle est « plus aisée, plus reposée, de meilleure grâce », et le malicieux Louis Laloy ajoute qu'il « lui a fallu tout ce temps pour apprendre à rire... ». Il a alors soixante ans. Ces hautes protections ne l'ont pourtant pas dispensé de livrer de terribles batailles avec des adversaires de tous calibres : musiciens, savants et encyclopédistes. On le considérait comme un révolutionnaire hardi, écrivant une musique d'une « mécanique prodigieuse », mais on l'opposait aux « doux ébranlements » des musiciens de son temps qui, eux, ne secouaient point la tradition. Voltaire lui-même opposait « cette profusion de doubles croches à la sérénité de Lulli », et cela déclencha la querelle des ramistes et des lullistes, dont triompha pourtant le sage, classique et audacieux Rameau. Mais Rameau eut aussi à lutter contre les encyclopédistes, et on connaît cette autre querelle dite des Bouffons qui opposa vivement deux formules d'opéra : l'italienne et la française. Rousseau, Grimm, Alembert et Diderot prirent nettement parti contre Rameau, et Rousseau louait « les Italiens de n'attacher de prix qu'à la mélodie, et de réduire l'harmonie à la portion congrue... ». A quoi Rameau répondit par sa fameuse brochure : *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie*, qui déclencha une véritable guerre. C'est ainsi que se passe la vie de Rameau, en discutant et en bataillant. Mais cela ne l'empêche pas de produire des opéras, des ballets, qui sont joués, et qui s'imposent. *Hippolyte et Aricie* triomphent et aussi *Dardanus*, et Rameau vieillit. A l'âge de soixante-dix-neuf ans, il dit un jour à un ami : « De jour en jour j'acquiers du goût, mais je n'ai plus de génie... ». Au Président de Brosses qui le pressait de se remettre au travail, il dit : « L'imagination est usée dans ma vieille tête, et on n'est pas sage quand on veut travailler à cet âge aux arts qui sont entièrement d'imagination... » Cette parole est loin d'être la réponse d'un artiste qui aurait

nié l'imagination, ainsi qu'ont voulu le faire croire ses détracteurs.

Néanmoins, sa force de caractère et sa mauvaise humeur ne l'ont jamais quitté, même à la fin de sa vie. On prétend qu'il aurait empêché que sa fille se mariât de son vivant « pour n'avoir point de dot à fournir », et on dit encore que, sur le point de mourir, il riposta au curé de Saint-Eustache qui l'assistait: « Que diable venez-vous me chanter là, monsieur le curé? Vous avez la voix fausse... » Enfin, il mourut à Paris le 12 septembre 1764, laissant une œuvre considérable et des théories générales sur la musique qui ont toujours force de loi. (Car la science harmonique qui régit la musique, on la doit en grande partie à ce savant musicien.) Il est possible que Rameau soit venu trop tard et qu'il aurait dû être le contemporain de Corneille, de Racine et de Bossuet. Et cependant, l'art de Rameau est humain, et émouvant, mais émouvant comme Racine, et non pas comme Jean-Jacques et les grands romantiques. Tous ces opéras-ballet que l'on n'entend plus qu'en Europe et dans de rares circonstances, contiennent des pages admirables de caractère, tragiques et émouvantes. *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*, *Pygmalion*, nous toucheraient encore si on pouvait s'en approcher, et les airs de danses et les ouvertures symphoniques de Rameau feraient également notre joie si on s'avisait de les remettre au répertoire symphonique. Mais la paresse et la routine ont créé un fossé profond, ou plutôt un profond malentendu entre cet art et notre sensibilité actuelle.

FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN

Il est né en 1732, dans un petit village de la Basse-Autriche. Son père était charron, et sa mère avait été cuisinière chez les seigneurs du pays. Son père était musicien à sa manière. Il chantait et s'accompagnait d'instinct sur une harpe. De sorte que le petit François-Joseph entendit de la musique dès ses premières années. Un jour qu'un violoniste était venu à la maison, avec son violon, le petit Joseph fut si émerveillé de le voir jouer qu'il se fabriqua par la suite une sorte de méchant violon en bois, et qu'il s'exerça à répéter les gestes qui l'avaient impressionné. Le maître d'école lui donna ses premières leçons de musique et on le trouve plus tard à l'église Saint-Etienne, à Vienne. C'est là qu'il commença son éducation musicale, en lisant et en chantant, et, comme tous ses petits camarades, il participa à des fêtes musicales chez les grands seigneurs du temps, et il se joignit même à des petits orchestres forains qui donnaient la sérénade à tous ceux qui en voulaient payer les frais. C'est ainsi qu'il vécut pendant tout un été. Il songea à entrer dans un monastère, où il serait au moins assuré de la table, mais les Servites de Mariazell l'éconduirent tout simplement. Enfin, après bien des déboires, il fit la rencontre d'un gentilhomme autrichien qui l'engagea comme violoniste. Il écrivit ainsi plusieurs quatuors à cordes et, un peu plus tard, à vingt-sept ans, il entra chez le comte Morzin, chambellan de l'Impératrice, avec le titre de compositeur et directeur de la musique, au traitement de 200 florins. Haydn fut ainsi placé à la tête d'une petite chapelle d'une quinzaine de musiciens, pour laquelle il écrivit des œuvres appropriées au besoin du service. Quelques années plus tard, il alla chez le prince Esterhazy, au service duquel il demeura attaché pendant près de trente ans.

C'est à ce moment que se place l'aventure de son mariage, qui révèle bien le caractère du musicien. Il avait donné des leçons aux deux filles d'un perruquier de Vienne, nommé Keller, qui avait été son protecteur. Or, un jour, se sentant épris de la cadette des filles, il veut l'épouser et fait sa demande au père Keller. En apprenant que cette charmante enfant était promise à une autre destinée, et qu'elle devait entrer en religion, Haydn décida d'épouser l'autre, par condescendance, par politesse, peut-être bien pour ne pas désobliger le père Keller, qui l'avait jadis aidé dans sa misère. Anna-Maria Keller, de trois ans plus âgée que lui, avait mauvais caractère. Au dire de tous les biographes et des témoignages mêmes de Haydn, c'était une « bête infernale », fantasque et orgueilleuse, terriblement dépendière par surcroît, qui le fit enrager toute sa vie, et qui ne prenait soin de ses œuvres que pour en découper les « feuillets en papillottes et en moules à pâtés ».

Plus tard, il fit la connaissance d'une chanteuse italienne, mal mariée comme lui, avec qui il se lia d'amitié. Ils comptaient l'un et l'autre sur la mort de leurs conjoints respectifs pour s'épouser et ils s'y engagèrent, mais la mort ne les exauça que trop tard. Haydn se fit ainsi tirer beaucoup d'argent par cette chanteuse, sans aucun profit pour son bonheur et sa tranquillité. Néanmoins, on sait que tous ces malheurs n'ont jamais entaché le caractère doux et heureux et optimiste du bon papa Haydn. Sa mégère ne mourut qu'en 1800, huit ans avant lui.

Le prince Esterhazy, au service duquel était Haydn, appartenait à l'une des familles les plus considérables et les plus opulentes d'Autriche. Il y exerça ses fonctions de maître de musique avec un scrupule et une régularité exemplaires. Sa tâche n'était pas facile. La musique du prince, qui tenait grande maison, représentait un programme quotidien très chargé. Il s'agissait non seulement de renouveler le répertoire, mais aussi de plaire au prince Nicolas, musicien lui-même et homme de goût.

Haydn se levait de très bonne heure et écrivait le matin les œuvres qu'il faisait exécuter durant le jour. Coiffé dès la première heure d'une perruque poudrée, vêtu d'un frac bleu orné de broderies et de boutons d'argent, — c'était l'uniforme réglementaire de la maison, — il se mettait à sa table et exerçait d'un cœur léger le métier d'écrire de la musique, un peu à la manière d'un fonctionnaire ou, si l'on préfère, d'un journaliste de génie, écrivant son papier quotidien. Il ne lui était pas toujours possible de revenir sur ses œuvres et d'y apporter des modifications, ce qui fait que plusieurs trahissent la hâte dans laquelle elles ont été écrites. Ainsi donc, ce grand musicien composait des symphonies comme d'autres aujourd'hui écrivent de petits préludes. Sans tambours ni trompettes, ainsi que l'on dit, il a transformé la forme symphonique, à laquelle il a donné un moule définitif.

Avec la même grâce, avec la même facilité et avec le même sourire, Haydn a aussi écrit de la musique d'église. Mais ses *Messes* scandalisent les amateurs de notre temps par leur style mondain et poudré, empreint du luxe de la chapelle princière à laquelle elles étaient destinées. Elles sont joyeuses, bien sûr, et optimistes, et Haydn disait justement à leur propos: « Je ne sais pas les écrire autrement; lorsque je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie que mes notes coulent comme d'une fontaine; et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement. »

Cependant, son service chez le prince Esterhazy se prolongeait à certaines saisons, et ses musiciens en étaient mécontents. Voici le stratagème dont il usa, un soir, pour faire comprendre au prince que ses musiciens avaient bien mérité de rentrer chez eux, rejoindre leurs familles. Il fit entendre une symphonie qui se déroula normalement quant au premier allegro. L'adagio, déjà, annonçait des intentions cachées que le finale fit subitement connaître. Après une centaine de mesures, tous les instruments

de l'orchestre s'arrêtèrent sur une tonalité inattendue et on réentendit quelques mesures timides de l'adagio, réservé aux seuls violons. On vit alors les cors et les hautbois souffler leurs bougies et quitter sans bruit la salle, et puis bientôt le basson et, peu à peu, tous les musiciens. Lorsqu'ils furent tous partis, Haydn resté seul, prêt à s'en aller lui aussi, se vit interpeller par le prince qui lui dit en souriant qu'il avait compris la requête des musiciens et que l'on partirait le lendemain. C'est cette symphonie que l'on appelle la *Symphonie des Adieux*, qui est d'ailleurs jouée un peu partout dans le monde, et on avouera que cette grève de musiciens est autrement plus délicate et raffinée que celles que nous connaissons aujourd'hui.

Enfin, c'est après avoir quitté le service du prince Esterhazy que Haydn écrivit ses plus grandes œuvres, ses plus célèbres, celles qui sont le plus souvent jouées: *Les Symphonies de Londres*, celles de *Paris*, etc. Des symphonies, il en produisit plus de cent, d'aucuns disent cent quarante, cent quatre-vingts. Il est vrai que la musique du papa Haydn est sans gravité tragique et sans pessimisme, comme l'était d'ailleurs généralement la musique du milieu du XVIII^e siècle. Mais, sous cette grâce sereine, sous cette ingénieuse douceur, sous cet optimisme souriant, on découvre quand même les replis profonds de la sensibilité. Les andantes des symphonies de Haydn ont même souvent des accents de profondeur pré-beethovénienne. Et si Haydn est un petit maître, nous dirons que c'est un petit grand maître. C'est en tout cas un chaînon éminemment nécessaire dans le développement de la musique au XVIII^e siècle.

Il est mort à Vienne en 1809, à l'âge de soixante-dix-sept ans, honoré, reconnu par tous les grands musiciens de son temps. Mozart l'aimait beaucoup, et ils furent amis. Beethoven de même. Il est mort pendant l'occupation de Vienne par les Français, et Napoléon envoya une garde d'honneur auprès du corps pendant huit jours...

MOZART

Après avoir parlé du « bon vieux papa Haydn », il est naturel de passer à Mozart, dont le nom illumine non seulement le siècle où il a vécu, mais aussi et toujours notre temps. Mozart est le musicien dont Rossini disait qu'il était « la musique même », et à quoi Wagner ajoutait qu'il « était encore la musique de l'avenir... ». Et si on veut par un nom, par une œuvre expliquer l'impossible, c'est-à-dire le génie, eh bien, le nom de Mozart paraît être le seul qui réponde d'une façon absolue et troublante à la définition du mot...

Tout le monde parle du « divin Mozart », et tout le monde l'aime. Mais on l'aime surtout platoniquement, et c'est un amour qu'on ne recherche pas tous les jours, sans doute parce qu'il est trop pur, et comme immatériel. Et puis, il faut bien l'avouer, on ne le connaît pas trop bien, et on ne connaît de son œuvre que les pages les plus souvent jouées dans nos concerts, et toujours les mêmes. Ce culte de Mozart est la chose la plus étonnante du monde. On joue sa musique, bien sûr, on joue ses sonates dans l'enfance, mais à contre-cœur, comme un pensum, sans chercher à savoir ce qu'elle raconte, cette musique. On ne se donne jamais la peine de la jouer pour soi-même, pour son propre plaisir, histoire de s'approcher d'un être aimé, d'une œuvre entre toutes heureuse et bénie. Il nous suffit de savoir que Mozart existe, et qu'il est « le divin Mozart... »

Il est né à Salzbourg le 27 janvier 1756. Son père, Léopold Mozart, était violoniste et il était attaché au service du Prince-archevêque de Salzbourg, comme compositeur et maître de concert. Salzbourg était alors une ville aimable et souriante, et il semble que tout le monde y était alors épris de musique. On en faisait partout, et le petit Mozart

fut ainsi entouré de musique dès sa naissance. Henri de Curzon dit que le petit Mozart avait « une grosse tête sur un corps frêle, avec, d'ailleurs, une exubérance rassurante et un regard si beau, si franc, tant de grâce naturelle, des manières si confiantes, qu'il enchantait tout le monde ».

Dès l'âge de trois ans, il est attiré par le clavecin, dont joue sa petite sœur. A quatre ans, il en joue lui-même, et il commence à composer des petits menuets qui prennent place dans l'album d'études de sa petite sœur. Il joue un peu partout: chez le Prince-archevêque, chez l'Electeur de Munich, enfin à la cour de l'Empereur, à Vienne, où il séduit, où il embrasse l'Impératrice et bavarde joyeusement avec ceux qui l'entourent et le cajolent. Il est gai, il est joyeux, et tout lui profite. Enfin, l'enfant prodige parcourt l'Europe. On le voit toujours en culotte de soie et en jabot de dentelle, soit au clavecin ou un violon entre les mains, et devant cette image on oublie que cet enfant a fait une œuvre d'homme, une œuvre dont l'humanité est justement débordante et impressionnante. Sans doute, il y a les joies et les gâteries de son enfance, mais il y a les ombres et les misères de sa vie d'adolescent, la dureté de sa vie d'homme et la tristesse de sa mort. Le « soleil de sa musique », le charme, le sourire et tout à la fois la malice de son art empêchent qu'on l'aborde à la manière d'un être humain, et l'image qui nous reste de Mozart en est une de fiction légendaire. L'adoration mystique et désintéressée l'emporte sur la vérité historique, et on veut qu'il n'y ait aucune mesure entre ce dieu et le commun des mortels.

Et pourtant, quelle misère réelle, quelle misère prosaïque fut la vie de Mozart. Les difficultés presque constantes de sa vie d'homme, celles de sa vie conjugale, les tourments de son cœur, n'y a-t-il pas là tout ce qu'il faut pour faire de ce divin enfant un être de chair dont la palpitation a quelque chose de tragique? Mais Mozart a

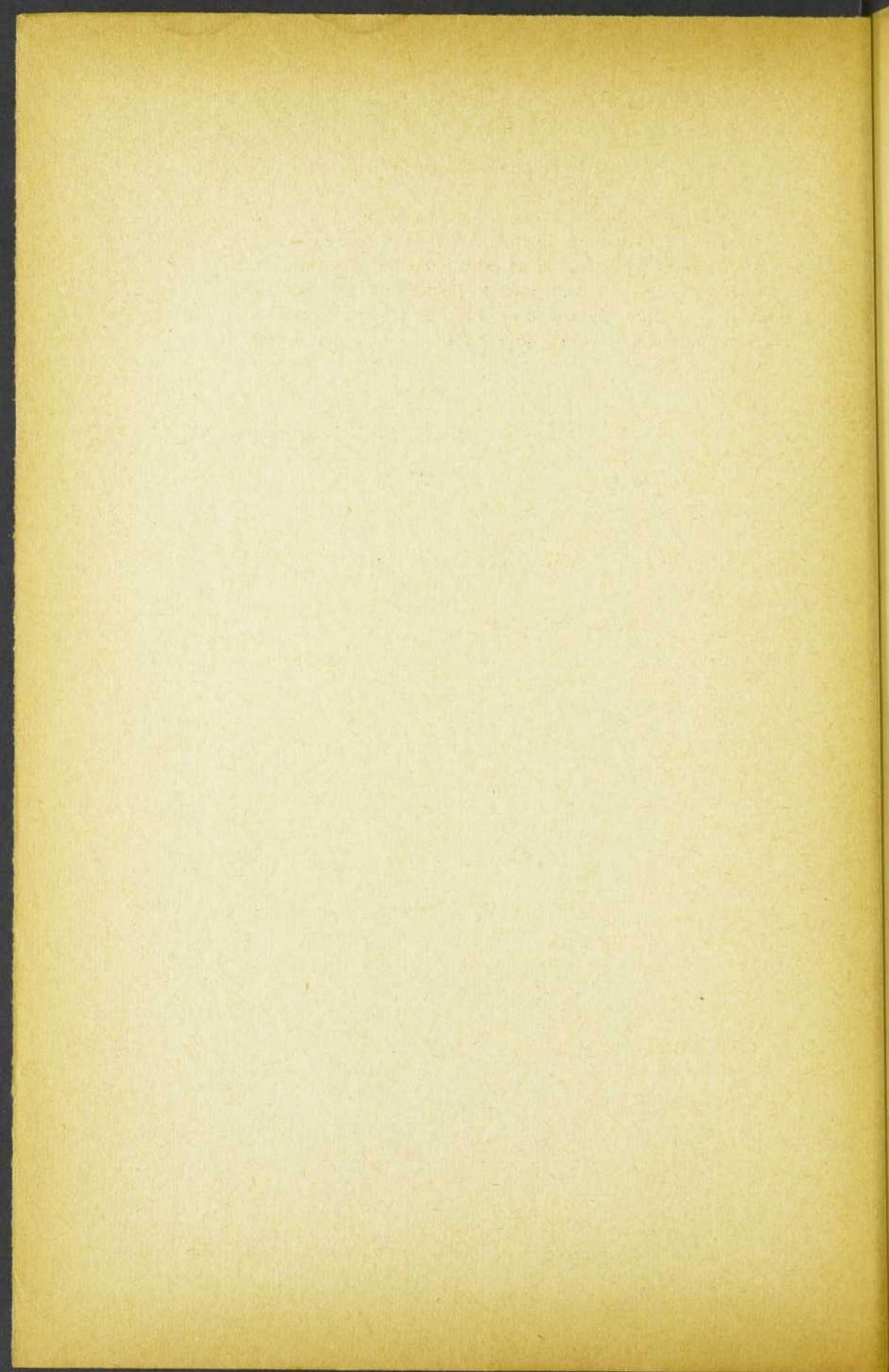
fait de beaux rêves dans son enfance; il a vécu de beaux rêves. Et les grands de ce monde, il les a vus à la mesure des plus simples mortels. Un jour, qu'il venait de jouer chez l'Impératrice à Schoenbrunn, vêtu d'un charmant costume qui avait été fait pour le petit archiduc Maximilien, le petit Mozart, en quittant le clavecin, glisse et tombe sur le parquet trop bien ciré. Une charmante petite princesse, âgée de huit ans, se précipite pour le relever... Le petit musicien, ravi, l'embrasse sur les deux joues, et lui exprime en ces termes sa reconnaissance: « Tu es très gentille... Je te promets de t'épouser... » Il ne l'a pas fait, bien sûr, puisque sa petite princesse est devenue reine de France. C'était l'archiduchesse Marie-Antoinette, sans doute déjà destinée au Dauphin de France, le futur roi Louis XVI...

Plus tard, Mozart échoua à Salzbourg comme musicien du Prince-archevêque. Mais le distingué prélat ne comprit rien au génie de Mozart et il le faisait manger à la cuisine avec les domestiques. Et puis, un jour, à la suite d'une discussion, le Prince, grand seigneur, le fit chasser par son chambellan, mais à coups de pied... Enfin, sur la fin de sa vie, au moment où il écrivait *La Flûte enchantée*, il reçoit la visite d'un mystérieux personnage vêtu de gris de la tête aux pieds, qui vient lui demander quel serait son prix pour la composition d'un *Requiem*. Déjà phthisique, surmené par le travail et rongé d'inquiétude, Mozart prit très mal les visites répétées de ce troublant inconnu. Pressé, harcelé, il se mit pourtant à l'œuvre, mais il ne sut jamais que le mystérieux personnage n'était autre que le valet du comte Walsegg, qui voulait un *Requiem* pour honorer la mémoire de sa femme. Et c'est ainsi qu'il crut écrire son propre *Requiem*. Il semble qu'une sorte de fatalité ait constamment entouré la vie de Mozart et nous savons pourtant que cette vie fut un chant ininterrompu. Il a

chanté jusqu'au dernier moment, et nous savons par l'histoire que « le dernier mouvement de ses lèvres évoquait encore la musique ». Il mourut le 5 décembre 1791, laissant inachevé son chant du cygne, son propre *Requiem*, ainsi qu'il le croyait. Ses amis avaient commandé un simple service, qui eut lieu dans une chapelle de la cathédrale Saint-Etienne, à Vienne, et personne ne le suivit au cimetière, où son corps, déposé dans la fosse commune, s'est perdu dans le plus misérable anonymat. On ne l'a jamais retrouvé. On n'a jamais su laquelle de ces tombes contenait le corps de l'enfant prodige qui avait ébloui toute l'Europe et que sa femme, Constance, dut elle aussi pleurer devant un cercueil anonyme... Le corps de Mozart est perdu, mais sa musique est là, toujours vivante; son art est là, rayonnant et vibrant, doué d'une vie éternelle.

Et cette musique divine, elle aussi, comment l'expliquer? Elle s'explique d'elle-même, il me semble... Elle opère par son charme, par son sourire, par la vivacité de son esprit, mais aussi par ses accents tragiques et profonds. Car il ne faudrait pas croire que l'art de Mozart repose tout entier sur le sourire, sur le bonheur inconscient, et qu'il ait été indifférent à la douleur humaine. Il était pour cela trop sensible, trop vulnérable. Tout le temps qu'il enrichissait le monde de ses chefs-d'œuvre, nous avons vu qu'il était en butte aux plus dures épreuves matérielles et morales, et sa vie, malgré l'intervention de tous les princes et archevêques, sa vie a été presque constamment pénible et médiocre. Et quand enfin il aurait pu goûter un peu de sécurité, une fois sa gloire bien établie et reconnue, il était trop tard. Il a passé sa vie à se débattre, et on peut dire avec l'une de ses biographes, Annette Kolb, que « c'est le monde qui l'entourait qui l'a tué... ». Sa musique contient des accents tragiques, bien qu'il ait voulu que la musique ne révèle justement point cet état d'âme malheureux, et non plus la violence des sentiments. En effet, il a pris soin

d'écrire que « les passions, violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût et que la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille mais, là encore, la charmer; enfin, disait-il, rester toujours la musique ». Le grand poète Verlaine, en réclamant « de la musique avant toute chose », devait penser à Mozart...



LE ROMANTISME MUSICAL D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

OU

Les Origines de la Musique Psychologique et Physiologique

Il fut de mode, il y a quelques années, de médire du romantisme. A la suite d'écrivains comme Maurras et Pierre Lasserre, tout un mouvement anti-romantique est né en France. On s'est attaqué à Jean-Jacques Rousseau et au romantisme révolutionnaire, ainsi qu'aux écrivains et aux poètes les plus illustres de cette célèbre forme de l'esprit humain que fut le romantisme. Chateaubriand, Michelet, Madame de Staël, Victor Hugo, ont partagé avec Jean-Jacques les reproches des écrivains de notre temps.

Mais les choses ont changé depuis la guerre. On juge avec plus d'équité l'œuvre des romantiques. L'abbé Brémond, parmi d'autres écrivains d'aujourd'hui, a pris la défense de cette école qui fut si féconde en belles œuvres et en grandes idées. Un Pierre Lasserre a considéré le romantisme comme une longue maladie. Un autre écrivain, un homme aussi sérieux et aussi raisonnable que Rémy de Gourmont, avoue que « cette maladie a été des plus heureuses, parce qu'elle était nécessaire, comme il arrive en physiologie ». J'ajouterai qu'il était inévitable qu'un cœur trop gonflé de sensibilité finît par crever.

Si donc le romantisme a pu corrompre des esprits, il a dans le même temps puissamment renouvelé les sources de la sensibilité. On ne peut pas, en effet, oublier que cette noble et généreuse maladie a donné au monde, au cours du XIX^e siècle, comme une nouvelle manière de penser et de sentir.

Le mouvement romantique fut à l'origine un mouvement de révolte, révolte de l'esprit contre la matière, révolte de la sensibilité contre la raison. Révolte sentimentale. Si on veut, c'est le triomphe de l'individu, de l'individualité. Le romantisme est né du besoin de réagir contre l'imitation des formes du passé, contre la soumission à ce passé. Il est né du besoin d'exprimer en littérature comme en peinture et en musique, un peu plus des mœurs et des goûts du temps, un peu plus de la personnalité et du tempérament individuels. Disons que c'est la victoire du subjectivisme sur l'objectivisme. On cherche à élargir le cadre des émotions et on brise les vieilles formes trop rigides, trop peu humaines. On est épris de sentimentalité, de pittoresque, de fantastique, de ténèbres, de ruines et d'exotisme. Tout est prétexte à émotions et à rêves. C'est le triomphe de l'irréel, en opposition au réel des classiques.

On imagine sans peine que la musique devait convenir admirablement à un tel état d'esprit, à de telles dispositions psychologiques et physiologiques. Pourtant, elle ne fut pas le premier truchement, je veux dire le premier organe par quoi s'est exprimé cette nouvelle manière de sentir. La littérature et la peinture frayèrent le chemin. En même temps que Chateaubriand, Hugo et Lamartine, des peintres comme Delacroix, Gros, Géricault, Ary Scheffer et Léopold Robert ont exploité ce nouveau mode. Sans doute, on pressent dans l'œuvre de musiciens comme Lesueur et Spontini qu'on est au seuil d'une nouvelle sensibilité, mais ainsi qu'en conviennent les historiens, il faut attendre Berlioz et sa *Symphonie Fantastique*, jouée pour la première fois en 1830, pour mesurer ce que donnera en musique la révolte romantique. C'est l'époque des grands manifestes et des grandes déclarations auxquels se mêle le jeune, bouillant et fringant Berlioz.

Avec le romantisme, la musique change de nature. Elle veut être avant tout inspiration et non plus seulement

calcul mathématique. Elle veut peindre autant qu'émouvoir. Elle va du rêve à la réalité, en passant par les sujets les plus banals comme les plus rares. La langue musicale se modifie et s'enrichit; aussi le timbre, sous l'influence prépondérante de Berlioz. On réclame la liberté des formes. On les veut plus souples et on en invente de nouvelles et de plus personnelles. Ainsi paraissent le lied et le poème symphonique, la musique à programme littéraire.

Victor Hugo, en établissant que « tout ce qui est dans la nature est dans l'art », donnait tous les droits à son art vivant et personnel. Il en donnait à la beauté autant qu'à la laideur. La liberté des sujets devint donc absolue. Dès lors, les lois du goût, les règles, les genres, tout est remis en question. C'est l'élargissement grandiose, c'est la porte grande ouverte aux interprétations les plus fantaisistes, les plus riches et à la fois les plus troublantes. Mais il y avait là un danger: que tout ce pittoresque sonnât faux, que ce débordement de l'individualité et de la sensibilité, que cette toute-puissance du moi donnât lieu à des œuvres mal équilibrées, uniquement sensibles et intuitives et dépourvues de raison.

Ce danger fut cependant évité. En effet, même dans les pages les plus débridées et en apparence les plus désordonnées de Berlioz, on sent que la raison a tâché d'ordonner les mouvements de la sensibilité. Prétendre le contraire serait malséant, quelle que soit l'aversion que l'on pût avoir pour les plus purs et les plus parfaits spécimens de la musique romantique.

La musique romantique se caractérise par le « désir de la dissonance », dit je ne sais plus quel historien. Elle se distingue par son goût de la vibration et de l'excitation physique. Que nous voilà loin des anciens classiques pour qui elle n'était généralement que jeu de formes sonores, que jeu de sons, sans le souci d'exprimer l'âme profonde de l'homme. Cependant, qu'on ne s'y trompe pas, dans

l'une ou l'autre musique, les sens ont eu leur part. Les romantiques y mirent seulement plus de complaisance à étaler leur chair. Les mêmes formules se retrouvent d'ailleurs assez souvent chez les uns et chez les autres, on retrouve les mêmes rythmes et les mêmes dessins. Mais ils avaient un sens intellectuel chez les anciens classiques, tandis qu'ils ont chez les romantiques un sens emphatique, physique, émotif, dès lors excitant pour les sens. La musique des anciens classiques n'excitait que l'esprit. Celle des romantiques, avec une bienveillance et une complaisance quelquefois excessives, flatte les sens. Ajoutons qu'elle ne veut cependant pas négliger tout à fait l'esprit.

Le romantisme n'a pas surgi tout d'un coup dans sa formule substantielle et ce serait l'affaire d'un historien d'en indiquer les sources. La transformation de la sensibilité s'est opérée lentement et les premiers symptômes avaient paru longtemps avant les célèbres manifestes de 1830. Il serait donc convenable de considérer Beethoven comme un romantique, du moins le Beethoven de la dernière manière. Ce musicien qui a chanté la joie et la douleur avec tant d'humanité, celui dont l'œuvre capitale, la *Neuvième symphonie*, est la conquête de la joie sur la douleur, celui-là s'accorde, en effet, avec les caractères généraux du romantisme.

WEBER

Mais Beethoven, dans les classifications de l'histoire, est officiellement un classique. Le premier grand romantique officiel, c'est Weber. Il est un peu plus jeune que Beethoven, étant né en 1786. Il est mort un an avant Beethoven, en 1826. On retrouve en lui toutes les tendances du romantisme allemand: art national, art de rêve et d'imagination. Son opéra le *Freischütz* est le poème de la nature, le poème de la forêt. Les arbres, le vent, les esprits de l'air, les feux-follets, jouent, en effet, un rôle important

dans cet opéra. Weber apparaît donc comme le premier grand symbole du romantisme allemand.

BERLIOZ

Cependant, la grande trilogie romantique vient après eux. Cette trilogie, c'est Berlioz, Liszt et Wagner. Trois romantiques différents, trois états flamboyants du romantisme. C'est pourtant Berlioz qui reste comme le romantisme fait homme. Il est même plus complètement romantique que Victor Hugo, si cela est possible. Né en 1803 et mort en 1869, il réunit en lui toutes les qualités et tous les défauts du romantisme. Il clame la joie, la souffrance dont il se repaît et aussi le dégoût, avec un égal débordement. Son panache a grande allure. Rien n'est petit ni médiocre chez lui. C'est beau ou laid, bon ou mauvais. Fort d'une vocation musicale irrésistible, il a toujours éprouvé le besoin impérieux d'exprimer en musique la passion dont il était possédé et cette immense faculté de souffrir qui le caractérise. Sa personnalité déborde et il extériorise ses sentiments en gestes de toute sorte. Sa musique est comme une action constante, heurtée, saccadée, tendre, parfois mélancolique, héroïque et toujours humaine. Il est grandiloquent et les moyens simples lui répugnent. Mais dans tous ses excès, il reste sublime. Quelquefois un peu ridicule, pour les gens trop sobres, trop froids et uniquement intellectuels. Quand même, il est génial.

Dans son désordre passionné, on le sent pourtant soumis aux lois essentielles de l'art classique et il fallait bien, en effet, que les lois de la raison intervinssent pour l'édification de monuments aussi considérables que la *Symphonie Fantastique* ou la *Damnation de Faust*. Sa maîtrise de l'orchestre est unique et sa couleur orchestrale est rutilante. Par le geste et la fantaisie, il fait penser aux grands peintres de son temps et Victor Hugo ne peut rien lui apprendre. Dans aucune autre musique de ce temps, on

ne trouve autant d'abondance, autant de variété, en un mot autant d'émotion et de vie bouillonnante. Avec cela, la plus grande liberté. N'a-t-il pas, contre toute vraisemblance et pour le seul plaisir de loger une marche hongroise au commencement de sa *Damnation*, envoyé son héros, le D^r Faust, dans les plaines de la Hongrie où défile devant ses yeux une armée? Cela lui importe peu, et la *Marche Hongroise* est splendide. Après lui, Liszt n'en fera pas de plus grouillante ni de plus forte.

Berlioz est certes un astre de première grandeur, mais quelle que soit la grandeur de la *Fantastique*, de la *Damnation* ou de *Harold en Italie*, de *Benvenuto Cellini* ou de *L'Enfance du Christ*, du *Requiem*, ou de *Roméo et Juliette*, l'historien regrette qu'il n'ait pas su tirer de son génie une œuvre un peu apaisée et parfaitement mesurée, une œuvre, ainsi que le disait Combarieu, « d'une plasticité parfaite, et répondant bien à son propre dessein ». En effet, Berlioz n'a pas écrit de *Parsifal*, qui est le chef-d'œuvre d'apaisement de Wagner. Mais il ne faut pas oublier que la *Fantastique* est des années 1830, c'est-à-dire d'une époque où l'apaisement n'était pas de mode.

La légende de Faust a inspiré des œuvres de toutes sortes: en musique, en peinture, en littérature et au théâtre. Berlioz, Liszt, Schumann, Gounod, ont été tentés par le même sujet. Berlioz a fait dans sa *Damnation* une peinture cruelle et ironique du docteur Faust. Une peinture pleine de contraste et de pittoresque, mais la partie philosophique du drame, « la faillite de la science et la recherche de l'infailliable bonheur » n'y sont pas substantiellement traduites. Non plus dans le *Faust* de Gounod, où le sujet philosophique est réduit à une aventure sentimentale de grisette pleine de remords et d'ingénuité. Gounod, musicien de charme, de grâce et de fraîcheur mélodique, n'a nul souci de fantastique et de philosophie. Pour lui, la musique est l'amour. La tendresse et l'émotion intime lui conviennent

mieux que les grands éclats et il a toujours été admirablement secouru par ses réserves de tendresse chaque fois qu'il y avait de l'amour à exprimer quelque part.

LISZT

Liszt a résumé en sa personne, lui aussi, les idées et les attitudes des hommes de son temps. Un livre d'Alexandre Dumas père, qui fut un romantique échevelé au début de sa carrière, s'intitulait *Désordre et Génie*. Il semble que Liszt ait voulu être la vivante image de ce roman, car son existence fut à la fois géniale et désordonnée.

Enfant prodige, il est pianiste virtuose à l'âge où l'on commence à user ses culottes sur les bancs de l'école. Il parcourt l'Europe en jouant devant des salles combles et enthousiastes. Il gagne à chaque concert des sommes considérables qu'il dissipe avec une magnificence de prince. Ses amours de hasard font le scandale et l'admiration des différentes sociétés où il passe. Avec cela ou malgré cela, il est religieux et mystique et celui qui deviendra l'abbé Liszt est d'un idéalisme profond. Il avait d'ailleurs voulu entrer dans les ordres dès sa jeunesse, mais son confesseur, un prêtre psychologue et musicien, l'en avait dissuadé. Et Rossini, un autre fin psychologue, disait de lui qu'il composait des messes pour s'habituer à les dire...

Liszt pianiste n'a pu être comparé à aucun autre de son temps. Selon Clara Wieck, il provoquait « l'effroi et l'étonnement ». Son art était sa vie même. Il ne connaissait ni règles, ni formes, ni style, mais il créait tout cela d'une façon prodigieuse. Chez lui, écrivait le poète Saphir, « le bizarre devient génial, l'étrange se fait nécessaire, le sublime et le baroque voisinent, le plus élevé et le plus puéril se mêlent comme la puissance la plus formidable et la plus douce intimité ».

Mais Liszt ne se contente pas d'être le virtuose fêté. Considérant qu'il vaut mieux que cela, il veut affronter

jusqu'à l'impopularité en produisant ses œuvres les plus personnelles. Il est d'ailleurs sifflé. Mais il s'en console et il finit par être applaudi. C'est lui qui invente la musique à programme. C'est lui qui crée le poème symphonique dans sa forme la plus complète. En alliant la musique à la littérature, par exemple dans sa *Dante Symphonie* ou *tragédie de l'âme*, il est l'inventeur d'une esthétique qui a donné naissance à Wagner. C'est ce qu'on ignore trop généralement pour ne faire de Liszt qu'un génial croque-notes, ou l'auteur de *la* rapsodie, la seconde, évidemment.

Toute la musique des cinquante dernières années procède en quelque sorte de l'écriture de Liszt. Que ce soit chez les Russes, les Allemands, les Français ou les Espagnols, Liszt avec sa patte magistrale, est passé par là. Mais il serait trop long de faire le partage jusqu'à ce jour des diverses influences heureuses de Liszt. Le plus beau, le plus substantiel, le plus généreux, n'est-ce pas ce qu'il a donné à Wagner?...

Ce que Liszt a donné à Wagner, mais c'est immense, immense comme Wagner lui-même. Et j'éprouve quelque embarras à devoir faire le tour d'un tel génie en quelques phrases. Je dois d'ailleurs m'y résigner, ayant déjà touché des sujets vastes comme l'histoire de la musique elle-même et dont plusieurs d'entre eux eussent dû mériter au moins une conférence.

WAGNER

Richard Wagner est le plus grand musicien de l'Allemagne depuis Beethoven. De tous les grands musiciens du XIX^e siècle, il est le plus révolutionnaire après Berlioz. Tout chez lui fut de grandes proportions. Son génie fut aussi grand que son orgueil, son intransigeance et sa tyrannie aussi grandes dans son amitié avec Liszt que dans son art. Son influence à la fin du siècle dernier a été considérable, même en France où, d'ailleurs, elle ne fut ni excellente, ni appropriée au génie français.

Wagner est le musicien complexe par excellence. En lui se combinent le penseur, le poète, le dramaturge, le musicien, l'artiste, le critique, le philosophe et le métaphysicien. En même temps que le plus réfléchi, il fut le plus passionné des romantiques. Réfléchi: il s'est assigné un but au début de sa carrière et ce but, il l'a atteint.

On a l'habitude de considérer son œuvre comme une « haute entreprise de libération spirituelle », ainsi que le disent si pertinemment les savants Bourguez et Dérénez. Son œuvre est un amalgame de drame, de philosophie, de métaphysique et de musique. Je place la musique en dernier lieu, selon qu'il le faisait lui-même. Car il a asservi la musique au drame. Du moins, il l'a voulu. Le *Désir* et la *Rédemption*, voilà les grands thèmes de Wagner. Deux thèmes tout-puissants, mais non purement nouveaux. Pour emprunter encore une heureuse formule à Bourguez et Dérénez, je dirai que ce désir qui, dans *Tanhauser*, est de l'ardeur sensuelle, qui, dans *Siegfried*, devient une volonté de puissance, dans *Tristan* touche au délire amoureux, deviendra la parfaite résignation dans *Parsifal*. Car le désir doit être vaincu, c'est la théorie chère à Wagner. Il doit l'être par la foi, par la mort, par le renoncement ou la rédemption. Et c'est l'extase sublime et spirituelle, chaude encore de vie humaine, tout ensemble le drame de l'âme.

Cependant, le Wagner penseur et philosophe, le Wagner homme de théâtre est déjà bien loin de nous. Seule sa musique, désormais, malgré qu'il ait voulu le contraire, nous subjugué et nous enchante. C'est par sa musique qu'il est grand et c'est par elle qu'il demeurera.

Il a été malheureux, comme il convient à un romantique. Si son amitié avec Liszt fut extraordinaire, elle ne fut cependant pas toujours facile et la correspondance entre les deux amis montre un Wagner quelquefois bien déconcertant, pour ne pas dire autre chose. Il était tout le contraire de Liszt, qui lui a tout donné, même sa fille Cosima.

Le roi Louis II de Bavière, ami des arts et fervent du génie de Wagner, l'a aussi généreusement aidé à construire son théâtre de Bayreuth, suprême monument d'orgueil où se perpétue un culte musical en souvenir du grand génie allemand.

MENDELSSOHN

Avec Mendelssohn, nous voici dans un romantisme parfaitement convenable. Le romantisme fulgurant de Berlioz voulait tout balayer sur sa route; celui de Mendelssohn est presque conscient. C'est le goût de l'époque qui l'a contraint au romantisme. Sa nature aurait fait de lui un classique. Mendelssohn est une sorte de romantique... contre nature.

C'était une nature saine, honnête et bien équilibrée. Pianiste, organiste et chef d'orchestre, il a rempli avec noblesse ces divers métiers. Ce sage, car il était sage, était protégé des muses. Elles lui ont évité les grandes catastrophes, les passions ardentes et les exaltations qui ravagèrent Berlioz. Riche, par conséquent à l'abri des soucis matériels dont souffrirent tant d'autres, il a promené à travers le monde une âme tranquille et raffinée, lucide, consciente de sa force, de son charme et de sa facilité. C'était un homme froid et pondéré. Sa musique est de même nature, si on excepte quelques chefs-d'œuvre comme la merveilleuse ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, qu'il écrivit pour l'orchestre à l'âge de dix-sept ans.

SCHUMANN ET SCHUBERT

Schumann, lui, était un romantique par instinct. Ni le goût ni la volonté chez lui ne dominent, mais le sentiment pur. Si le romantisme fut pour le musicien la liberté de penser et de s'exprimer selon son propre sentiment, Schumann est une saisissante image du romantisme, aussi bien, d'ailleurs, que Schubert. Mais Schumann ne fait pas

de grands gestes comme Berlioz et Liszt. Il est plus intime, plus raffiné, plus mesuré, plus mélancolique, plus effacé. L'émotion la plus simplement humaine lui convient mieux que la déclamation tragique et grandiloquente. Sa musique est sans apprêt. Elle est chaude et elle sort du plus profond de son être. Elle ne traduit pas l'émoi de sens exaspérés, mais d'une âme amoureuse, tourmentée, troublée, douloureuse et presque pudique; mais aussi, par intermittence, une âme joyeuse, solide, parée de jeunesse et d'impétuosité. Sa musique est pleine de contrastes; elle s'élève, vive et forte, pour retomber ensuite, lasse de l'effort. Deux éléments distincts luttent toujours dans son œuvre: l'un viril, l'autre tendre et féminin, et c'est une des caractéristiques du génie de Schumann.

Son œuvre est nombreuse et embrasse tous les genres: piano, chant, musique de chambre, symphonies, oratorios, etc... Il semble cependant que ce soit dans les plus courtes de ses œuvres qu'il ait entassé le plus de substance. Ses *Scènes d'enfants* pour piano sont de parfaits chefs-d'œuvre de miniature qui contiennent en quelques pages une poésie intense, une grande dose d'émotion pure. De même ses *Papillons*, ses deux *Carnavals*, de plus grande envergure, diverses *Fantaisies*, sans compter les grandes pièces où bouillonne la plus belle et la plus ardente vie romantique.

Le nom de Schubert doit, avec celui de Weber, s'inscrire en lettres d'or à l'aube du romantisme; c'est Schubert qui a donné au lied allemand une forme définitive. Schubert s'est toute sa vie complu dans cette forme du petit poème psychologique où il s'agit de « créer une atmosphère musicale autour des paroles, où il s'agit de leur forger cet approfondissement, ces échos, ce mystère, qui restent en deçà des mots », pour emprunter une bonne formule à Edmond Jaloux. Ses plus beaux lieds et ses plus parfaits (il en a écrit six cents), il les a composés à dix-sept et à dix-huit ans: *Marguerite au rouet*, le *Roi des Aulnes*... sont de ce temps-là.

Les lieds de Schubert sont admirables, ils sont même sublimes et ils comptent parmi les plus beaux modèles du genre. Ceux de Schumann sont peut-être plus complètement beaux, en ce que leur puissance d'émotion paraît plus troublante. Mais toute comparaison est ici dangereuse et inutile.

CHOPIN

La gloire de Chopin est plus discrète que celle de Liszt, mais elle est peut-être plus étendue, et cela à cause de ses qualités de poésie et d'intimité. Qui de nous ne fut pas troublé par sa musique pénétrante, douloureuse, charmante et aristocratique? Qui de nous n'a pas subi l'envoûtement de cette musique sentimentale au sens le plus profond du mot? Poète-musicien, Chopin est le musicien des êtres sensibles et des poètes.

Né en Pologne, Chopin tient à la France par son origine paternelle. Mais il est polonais par son amour pour son pays et par ce qu'il en a exprimé dans sa musique. Sa Pologne, c'est la Pologne douloureuse conquise et partagée. C'est en pleurant sur elle qu'il compose ses premières œuvres et l'une de ses plus belles Etudes pour piano, celle en *ut* mineur, est écrite sous l'inspiration de la prise de Varsovie. C'est pourquoi on l'appelle la *Révolutionnaire*.

Le destin de Chopin fut de vivre toujours à l'étranger. Son passeport, qu'il avait fait viser pour l'Angleterre, portait à tout hasard la mention: bon pour un séjour à Paris. Il devait y passer sa vie et y rencontrer la gloire, l'amour et la mort.

Sa gloire fut double: gloire de pianiste et gloire de compositeur. C'est le compositeur qui demeure, mais on sait par les témoignages du temps combien il fut extraordinaire comme pianiste. Son « toucher », sa sonorité, étaient jusqu'alors choses inconnues. Liszt passait des

heures à l'écouter afin de surprendre les secrets de ce jeu exceptionnel, qui jamais ne fut brutal et qui savait rester pénétrant jusque dans les passages les plus doux. De même que Liszt, il fut un étonnant improvisateur et c'est souvent dans ces moments-là qu'il atteignait à la plus miraculeuse splendeur.

L'amour lui fut moins propice. Il est vrai qu'il fut personifié pour lui par une terrible femme à écrire qui se nommait George Sand. Je n'éprouve guère de sympathie pour cette romancière qui a vidé son... cœur entier dans la littérature. Car enfin, cette femme de lettres a fait souffrir un grand poète, Musset, et un grand musicien, Chopin. C'est un beau tableau de chasse — sans compter les nombreux autres — pour une seule dame. Celle que Nietzsche a irrespectueusement nommée la « vache à écrire » et Rémy de Gourmont la « célèbre polyandre » avait une façon bien personnelle de comprendre l'amour. Le pauvre Chopin, qui le concevait surtout platoniquement, manqua périr dans les bras de ce monstre en jupon.

Si Chopin mourut phtisique, s'il fut toute sa vie de santé débile, sa musique n'est pas malade à la manière où on l'entend généralement. Il ne faut pas prendre pour de la maladie cette élégance naturelle qui était la sienne, cette discrétion, cette délicatesse aristocratique, ce dédain de la vulgarité, cette grâce légère, ondoyante et pénétrante, qui caractérisent sa musique. Sous cette fine enveloppe battait un cœur viril, héroïque et sublime. Il est souvent pathétique et grandiose, mais il ne brise jamais rien et il sait toujours où s'arrêter. Ses violences se replient sans cassures, avec souplesse, et ses mélodies, revêtues d'harmonies somptueuses, s'étirent en une continuité qui est un des miracles de la musique au XIX^e siècle.

Chopin n'a bien écrit que pour le piano. Mais il l'a fait avec la marque authentique du génie. Son influence

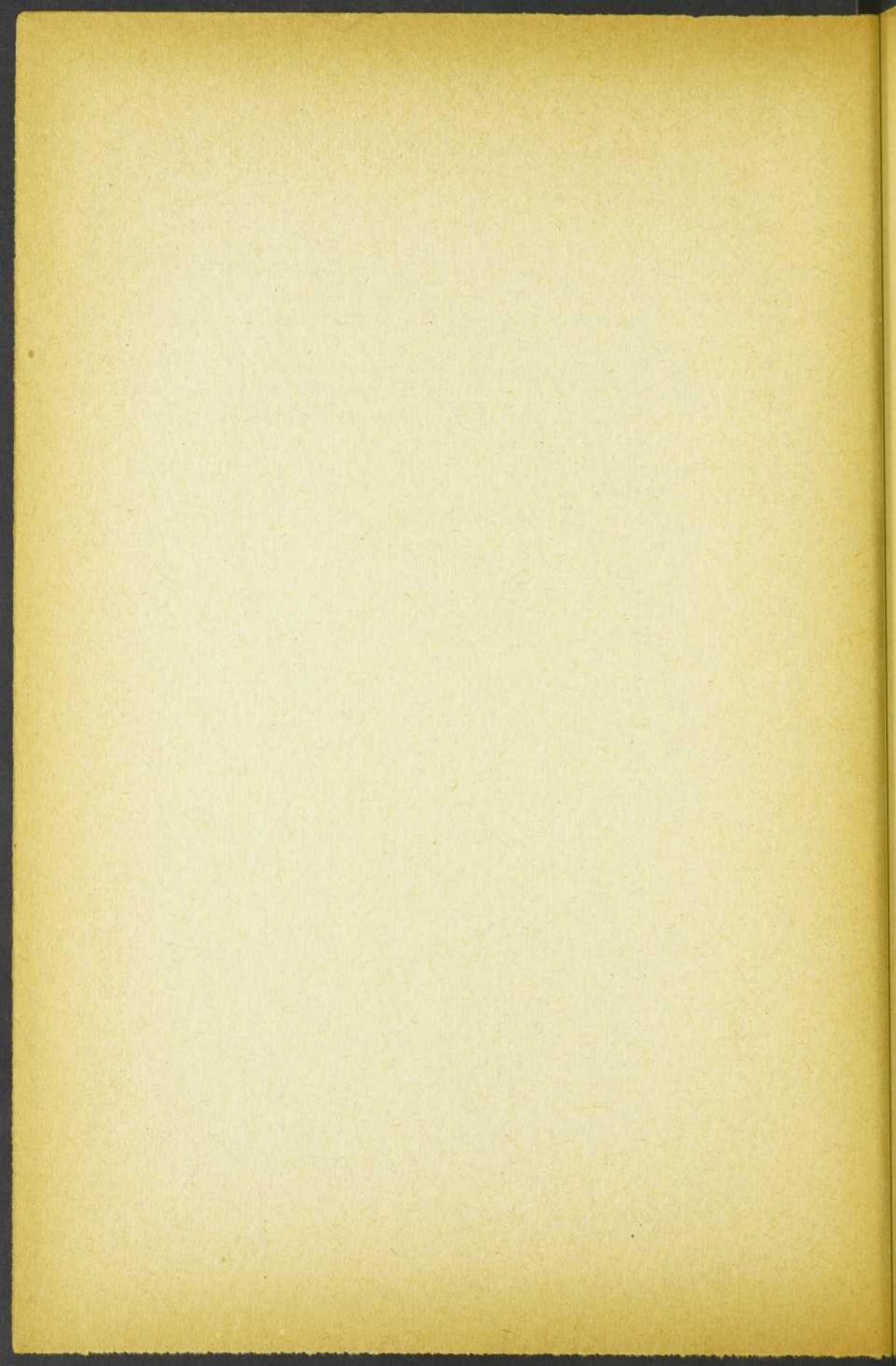
au cours du XIX^e siècle a été aussi considérable que celle de Liszt, dans un ordre différent. Elle l'est encore et on sait, par exemple, que Debussy lui devait beaucoup de sa manière tendre et veloutée. On sait aussi que de bien grandes symphonies n'atteignent pas à la beauté, à la profondeur et à la poésie de la plus simple de ses *Etudes* ou de ses *Mazurkas*, aux rythmes si pénétrants et si évocateurs.

EN MANIÈRE DE CONCLUSION: ROMANTIQUES D'AUJOURD'HUI

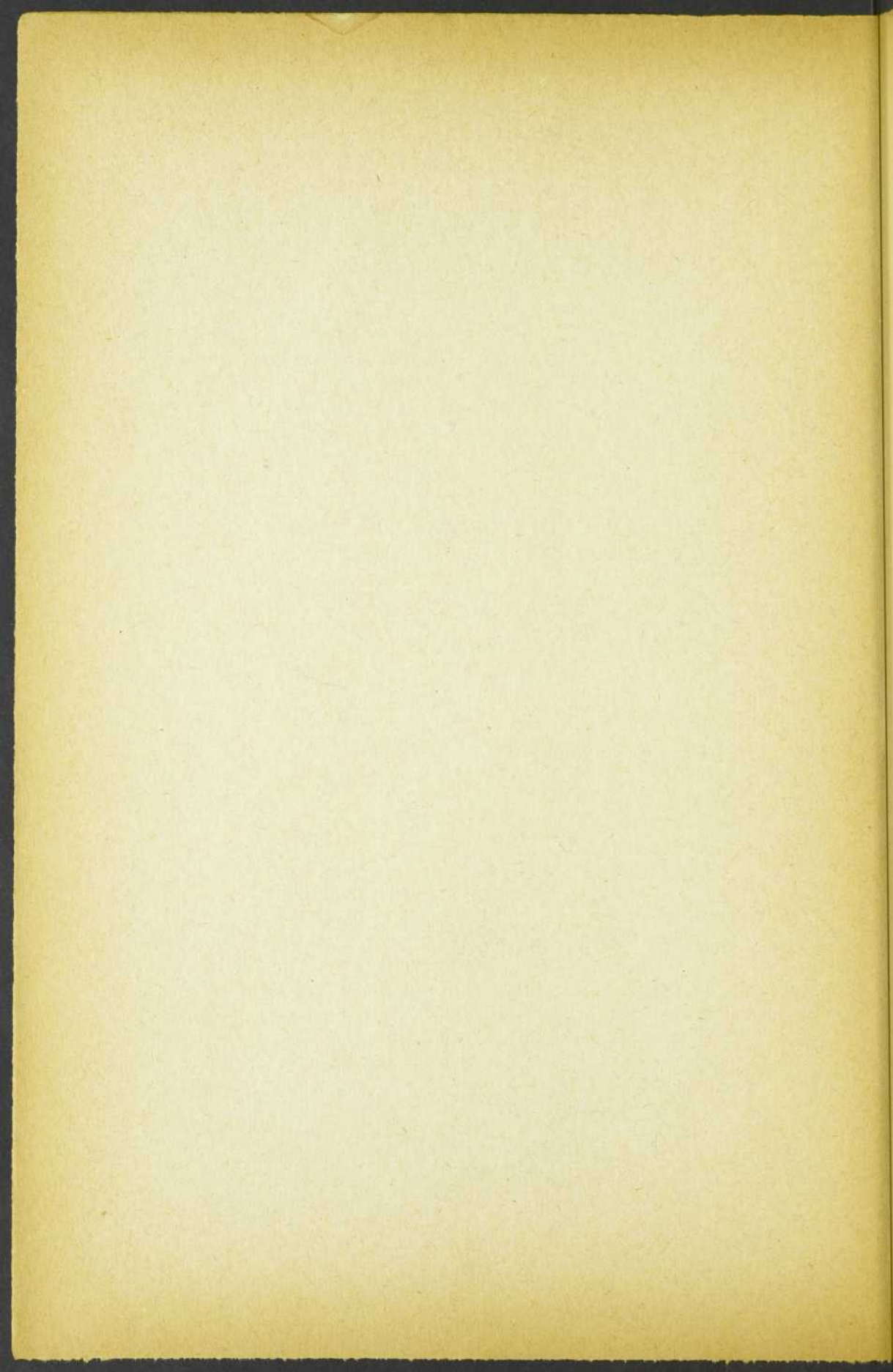
Je ne prétends pas avoir dressé un tableau complet de toutes les figures romantiques. Il y faudrait plusieurs conférences et le Lied à lui seul en exigerait une au moins. J'ai donc laissé plusieurs noms de côté. Par exemple j'ai négligé: Boieldieu, Meyerbeer, Brahms, le grand Rossini, Verdi, Auber, des virtuoses comme Paganini, Thalberg, Bulow, etc. Mais je me suis efforcé, dans les limites de ce papier, de définir l'esprit et le caractère des plus grands d'entre les romantiques. J'ai pris les grands modèles.

Evidemment, le romantisme ne s'est pas éclipsé après Liszt et Wagner. Il s'est même accru à la fin du XIX^e siècle, et des musiciens comme Félicien David, Franck et Saint-Saëns sont encore une incarnation spéciale de la virtuosité romantique. Pareillement des musiciens russes comme Tchaikowsky et Moussorgsky, ce dernier l'extraordinaire auteur du plus extraordinaire et plus émouvant chef-d'œuvre de toute la musique russe du XIX^e siècle: l'opéra *Boris Godounow*. Mais le romantisme prend chez eux une forme un peu moins accusée dans le sens grandiloquent, moins pertinente et c'est le mot lyrisme qui convient ici le mieux, pour caractériser l'épanchement de leur sensibilité. Il y a aussi Massenet dont les opéras sont d'un lyrisme abondant. Mais lyrisme ou romantisme, cela re-

vient au même et Massenet, assurément, est un romantique. Debussy et Fauré le furent aussi, à leur manière, bien qu'en présence de leur art on se sente terriblement éloigné des gestes dégingandés et souvent disproportionnés de Berlioz et de Liszt. La sensibilité n'a pas renié ses droits, mais elle s'exprime aujourd'hui d'une autre manière. Elle y met des formes. Car le romantisme, en tant que mode de sentir, est éternel. On connaîtra certainement des périodes plus sèches, plus uniquement cérébrales et intellectuelles que 1830, mais on reviendra périodiquement et naturellement à cette forme intuitive et strictement humaine qui a si prodigieusement enrichi l'art tout entier.



MUSIQUE FRANÇAISE



GOUNOD

(*Musicien profane.*)

On a fêté, en 1918, le centenaire de la naissance de Gounod. L'époque était alors mal choisie pour célébrer un musicien aussi détaché de la haine et de l'idée de vengeance, un musicien qui, toute sa vie, ne songea qu'à l'amour. Les amants de Vérone intéressaient alors fort peu les Européens, occupés à la guerre, et l'histoire n'a pas eu l'occasion de donner à Gounod la place à laquelle il a droit.

Cependant, des revues ont consacré des numéros entiers à l'auteur de *Faust* et de *Roméo*. Les plus célèbres musiciens du monde ont exprimé leur admiration pour le grand musicien de l'amour. On a publié leurs hommages et, en même temps qu'on a ressuscité les critiques qu'avait motivées l'apparition de *Faust* et de *Roméo*, de nombreux documents et lettres ont paru qui nous éclairent sur les débuts du jeune Charles Gounod.

Parmi ces éloges, signés des plus grands noms, on trouve, certes, quelques vilains échos et il s'en faut que *Faust*, par exemple, ait été un succès immédiat. Au contraire. Wagner écrivit même que *Faust* était une insulte au génie allemand. « *Faust* est un salmigondis nauséabond, disait-il, une platitude douceâtre, dans un style affecté de femme galante, avec la musique d'un talent subalterne qui voudrait arriver à quelque chose et, dans sa détresse, a recours à tous les moyens. » En échange de tout ce fiel, Gounod se fit le défenseur de *Tanhauser* et de *Lohengrin* à Paris, ainsi que le rappelle son biographe, Camille Bellaigue.

Il eut cependant l'honneur de compter des défenseurs acharnés et convaincus, tels que Berlioz, Hans de Bulow, Bizet, Reyer, César Cui, Glazounof, Rimzky-Korsakoff,

Henri Duparc, Vincent d'Indy et, surtout, le plus chaud et le plus éloquent de tous, Saint-Saëns. Il ne faut pas, non plus, oublier Raymond Poincaré, dont certain discours sur Gounod reste fameux.

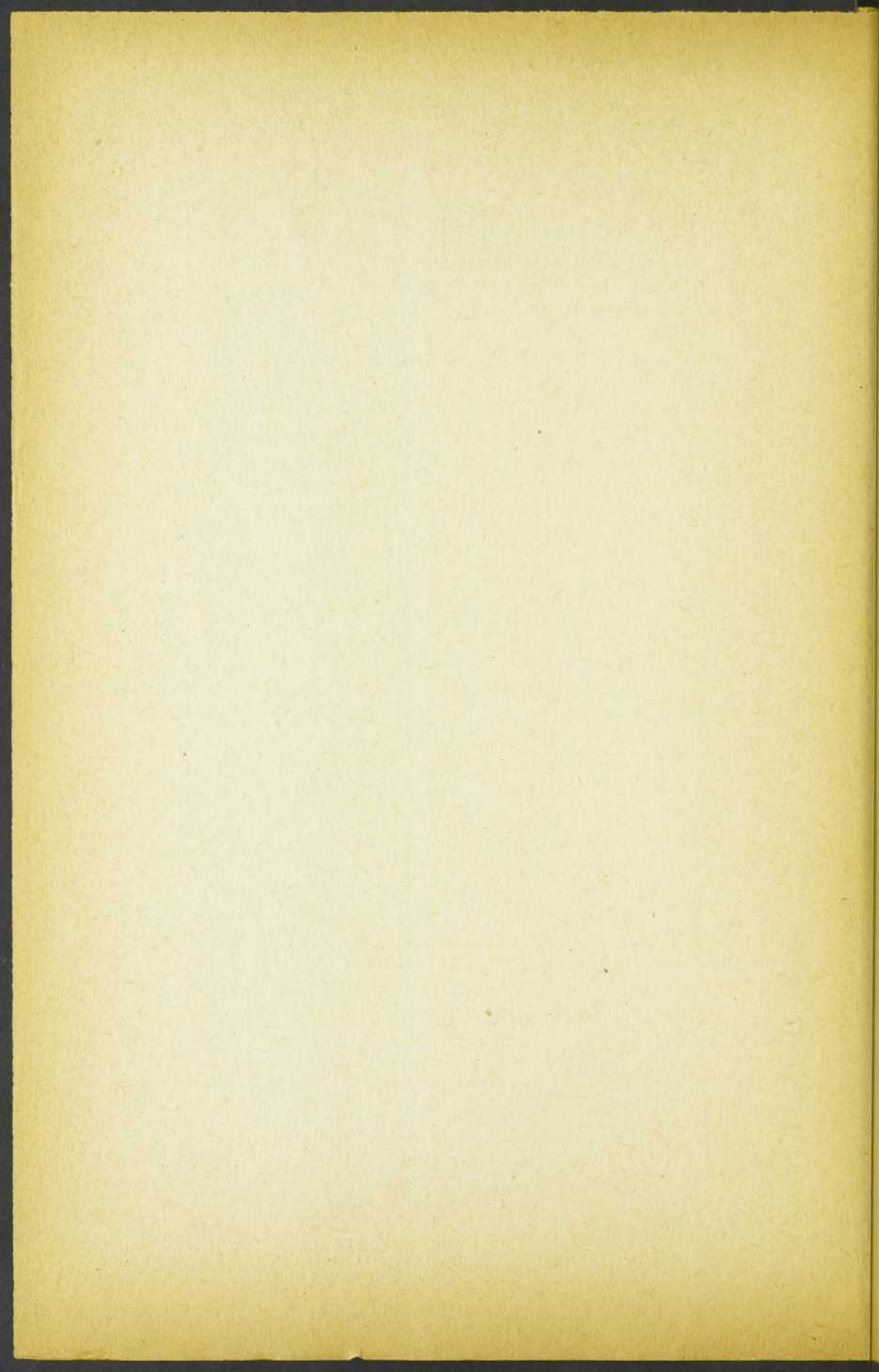
Debussy lui-même ne fut pas insensible à la musique de Gounod. A ceux qui se demandaient pourquoi l'Opéra s'obstinait à jouer *Faust*, qui est toujours le grand succès de la maison, il répondit que « les raisons de durer dans la mémoire des hommes sont multiples et n'ont pas toujours besoin d'être considérables. Emouvoir une grande partie de ses contemporains est un des meilleurs moyens de durer ». Nul ne contestera qu'en ce domaine, Gounod ait réussi mieux qu'aucun autre.

Mais qui donc a pu rester insensible au charme sans pareil des nombreuses belles pages de *Roméo* et de la scène du *Jardin*, dans *Faust* ? Oh ! je sais bien que, dans ma première jeunesse, j'ai, moi aussi, résisté... Mais, à dix-huit ans, on a le droit d'être inhumain. Un peu plus tard, on ose avouer un tendre respect pour le cher « grand-père souriant et généreux » qu'était Gounod, et on peut l'aimer sans arrière-pensée. Aujourd'hui, je prends un plaisir ineffable à *Roméo et Juliette*, où l'on trouve les plus beaux modèles de phrases chantées qui soient dans la musique de théâtre. Peu m'importe que la polyphonie qui recouvre tout cela soit mince et sans beaucoup d'intérêt. Elle est loin d'être pauvre et il faut reconnaître que tout y est à sa place et que rien n'est plus vocal qu'une mélodie de Gounod. Dans chacun des duos d'amour qui illuminent l'œuvre toute entière, l'âme même de la musique s'envole dans une atmosphère douce et amoureuse et nous entraîne avec elle.

Tout reste humain dans cette musique, rien n'est transposé de façon abstraite. Au contraire, on sent tout près de soi la vérité objective et sensible, le souffle vivant de Juliette et de Roméo. La passion, un peu timide, d'abord,

s'exalte peu à peu en des duos tels que celui des fiançailles, celui de l'hyménée, pour atteindre enfin son apogée dans la scène du tombeau, qui est d'une grande puissance dramatique et dynamique. Sur ce sommet, Shakespeare et Gounod se rencontrent admirablement, dans un même degré d'intensité et d'émotion. La musique et la poésie consacrent enfin les amours malheureuses des adolescents de Vérone.

Cette œuvre n'est pas facile à jouer. Elle l'est encore moins à chanter. Mais pour peu que l'on joue et que l'on chante bien, elle prend facilement corps et elle peut alors convaincre les plus irréductibles.



GABRIEL FAURÉ

Gabriel Fauré est né en 1845, à Pamiers, petite ville du midi de la France. Il est mort à Paris en 1924. Dès l'âge de neuf ans, on lui trouve des dons remarquables pour l'improvisation, à quoi il se livrait avec frénésie sur l'harmonium de la chapelle de Montgauzy, non loin de Foix, où il commença son éducation. Sur le conseil d'une vieille dame, aveugle et fort bonne musicienne, et qui l'écoutait assidûment, ses parents l'envoyèrent à l'Ecole Niedermeyer, à Paris, où il devint, quelques années plus tard, l'élève de Saint-Saëns.

Sa vie a été tout le contraire d'un roman d'aventures, ce qui dérange la croyance populaire que la vie des grands artistes est plus ou moins dévergondée. Il fut organiste à la Madeleine de Paris, inspecteur de l'enseignement musical aux Beaux-Arts, critique musical au *Figaro*, professeur de composition au Conservatoire de Paris, plus tard directeur de ce même Conservatoire, enfin membre de l'Institut de France. Il a vécu assez longtemps pour goûter les douceurs de la gloire, et il était célèbre depuis plusieurs années quand il est mort.

Au Conservatoire de Paris, il a formé de nombreux disciples. Depuis le passage de César Franck à cette école aucun autre maître n'a été aussi religieusement et amoureusement écouté. C'est que Fauré avait une attirance et un charme extraordinaires. Ses élèves l'adoraient. Parmi ces disciples brillants, on relève les noms de Maurice Ravel, Florent Schmitt, Louis Aubert, Roger Ducasse, Henri Février, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Nadia Boulanger, Georges Enesco, Raoul Laparra, Grovlez, d'autres encore.

Un musicographe français, Louis Laloy, a écrit quelque part que c'est par Fauré que la renaissance de la musique française a commencé au XIX^e siècle. C'est lui, en effet, qui, un des premiers, a bouleversé les vieux systèmes où l'on manquait d'air et qui a soumis la musique « aux lois non écrites des belles lignes et des mouvements harmonieux ». En parlant de l'idéal d'un musicien français, Fauré n'a-t-il pas défini lui-même sa propre manière et son esprit? Cet idéal, dit-il, c'est « le goût de la clarté dans la pensée, de la sobriété et de la pureté dans la forme ». Ce sont précisément les lignes essentielles de l'art fauréen.

C'est un art de poésie, d'images et de formes sensibles. C'est un art de sentiment, de nuances subtiles, et qui ne choque jamais. Un art tendre, délicat, mais vigoureux aussi. Des harmonies chaudes, mais discrètes, séduisantes et fuyantes, ombrent avec un extrême raffinement la tonalité générale de cette musique. Et c'est quand ce jongleur semble le plus éloigné de la tonalité qu'il en est le plus rapproché. Un tour de note, et nous voilà dans le ton initial. Telles *Barcarolles*, tels *Nocturnes*, telles mélodies sont autant de pages parfaitement équilibrées et qui enchantent à la fois l'esprit et le cœur.

Les mélodies de Fauré comptent parmi les plus belles et les plus rares transpositions d'une expression poétique dans une forme musicale. Quelques mesures lui suffisent pour exprimer l'esprit et le sens d'un texte, et tels poèmes de Samain, de Baudelaire, de Théophile Gautier et de Van Lerberghe, mis en musique par ce magicien, ont une transparence, une originalité, une flexibilité, une tendresse et un charme jusque-là inconnus. Le plus beau mariage de la poésie et de la musique, il semble bien que Fauré et Verlaine l'aient consommé. Ici, la fusion est parfaite.

Dans une mélodie de Fauré, le piano et le chant ont un rôle égal. Il n'est plus question d'accompagnement, mais

d'union intime et totale entre le chant et le piano. Des mélodies comme *Nell*, *Automne*, *Les Berceaux*, le *Nocturne*, le célèbre *Clair de Lune*, *Soir*, *Le Parfum irrésistible*, *L'Horizon chimérique*, tout le recueil de *La Bonne Chanson* et celui de *La Chanson d'Eve*, sont autant de pages extraordinaires de passion, de vie, de lumière, de paix, d'amour et de bonheur. Nous n'en avons pas encore découvert tout le secret.

L'œuvre pianistique de Fauré est moins répandue que son œuvre vocale. C'est qu'elle est difficile, toute intérieure, et qu'elle ne cherche pas à faire vibrer le virtuose. Mais ici, que de beauté, que de chefs-d'œuvre! Treize *Nocturnes*, autant de *Barcarolles*, six *Impromptus*, des *Romances sans paroles*, des *Valses Caprices*, neuf *Préludes*, les *Pièces brèves*, le beau, le somptueux, l'inégalable *Thème et Variations*, une *Ballade* et une *Fantaisie* pour piano et orchestre constituent un trésor encore trop peu connu des pianistes. Ainsi que le dit son biographe, Charles Koechlin, personne, depuis Chopin, n'a su mieux que Fauré exprimer la pénombre et la mélancolie des soirs, la clarté lunaire et les ténèbres de la nuit.

Fauré a touché à tous les genres de musique et à toutes les formes. Le catalogue de son œuvre comprend une centaine de mélodies, environ soixante pièces pour piano, deux sonates pour piano et violon, deux quatuors avec piano, deux quintettes, des chœurs, de la musique d'orchestre, un *Trio*, un *Quatuor à cordes*, de la musique religieuse, etc... Son seul et unique opéra, *Pénélope*, qu'il écrivit dans sa vieillesse, est un pur chef-d'œuvre de musique dramatique. C'est une somme de son art. C'est tout l'art fauréen, ramassé dans une sorte de vaste symphonie dramatique d'une beauté radieuse et souveraine.

Pénélope fut écrit à un âge où d'autres eussent témoigné d'une lassitude et d'un épuisement certains. Mais Fauré sut rester jeune d'esprit et de cœur jusqu'à la fin de sa

vie. Son testament musical, un *Quatuor à cordes* qu'il termina deux jours avant sa mort, porte l'empreinte d'une rare vigueur et d'une étonnante sûreté d'écriture. Il disait qu'il n'avait osé, jusque-là, écrire de quatuor à cordes à cause de la trop grande difficulté d'une telle composition. César Franck pensait ainsi, que c'est une forme difficile entre toutes. Avant de mourir, Fauré confia donc son *Quatuor* à son fidèle disciple et ami Roger Ducasse, en lui demandant de le bien examiner pour voir si, décidément, il était digne d'être joué. Les grands artistes seuls connaissent cette modestie, qui est ici d'une touchante sincérité.

Le nom de Fauré serait à jamais inscrit dans l'histoire de la musique de tous les temps, si même il n'avait écrit que ce *Quatuor*, quelques mélodies, par exemple *L'Horizon chimérique*, et quelques *Nocturnes* pour piano. Ce nom a d'ailleurs forcé les anthologies les plus fermées. Sa musique vivra longtemps pour l'enchantement de ceux qui cherchent dans l'art musical autre chose que de la surprise: une émotion humaine.

PAUL DUKAS

Paul Dukas occupe une place spéciale dans la musique française, entre ce qu'on a convenu d'appeler le franckisme et le debussysme. Musicien traditionnaliste, mais de la « grande tradition », ainsi que l'on dit (sans doute celle des grands classiques allemands), ses œuvres contiennent toutes les qualités classiques générales, qui sont aussi bien l'ordre, le bon sens, la certitude dans le langage et la clarté dans la forme. Mais si Paul Dukas a l'intelligence des grands classiques, si sa musique est exultante, pleine, joyeuse et forte, tout ensemble ordonnée par une intelligence rigoureuse et proportionnée dans des formes propres à son plus complet épanouissement, il y manque cependant un peu de cet élément invisible, de ce lyrisme inconscient, de cette pulsation de l'âme, de cette émotion qui donne à une œuvre sa plus précieuse beauté. Faut de cela, faute d'une matière d'une perfection transcendante, l'émotion esthétique n'est pas complète.

Paul Dukas s'est plu à édifier des œuvres qui s'imposent par leur noblesse de caractère, où commande la force, où tout est solide et réfléchi, où rien n'est laissé au hasard. Monuments qui jamais n'écrasent, cependant, jamais ne subjuguent. Mais bien que cette force sache s'apaiser après les mouvements les plus impétueux, bien qu'elle contienne de la tendresse émue, quelquefois, et du sourire, elle n'attire pas, et on éprouve le besoin de se tenir à distance respectueuse. Cette musique nous parle comme du haut d'une chaire et elle démontre toujours quelque chose.

Polyeucte, musique de scène qui traduit avec précision l'élément capital de la tragédie de Corneille, *la lutte pour la foi*, est la première œuvre importante de Dukas. Mais la *Symphonie en ut* est la véritable première grande

œuvre du musicien, en possession d'une forte personnalité. Œuvre de proportions parfaites, ardente, fougueuse, puissante et admirablement orchestrée. *L'Apprenti Sorcier* est une musique plus fougueuse encore, endiablée et de forme bien différente. C'est une sorte de scherzo fantastique, une sorcellerie musicale autour d'une ballade de Goethe. La liberté des rythmes joue ici, complète, et on n'en admire que plus le pouvoir de l'intelligence, quand celle-ci, à la fin, anéantit dans le silence le ballet endiablé.

C'est en sortant d'œuvres de cette envergure que Dukas s'est mis à écrire pour le piano. Sa *Sonate* ne pouvait être qu'immense et d'une puissance même excessive, en certains endroits. D'un haut dynamisme, elle rappelle les grandes conceptions de Franck et de Beethoven. Mais elle se maintient précisément trop dans la haute dynamique, et l'écriture en est chargée, malgré la luminosité, par exemple, du second thème du premier mouvement, la sérénité et le calme de *l'Andante*, la farouche et mystérieuse nervosité du *Scherzo*. Le *Finale*, avec sa perpétuelle augmentation de l'idée génératrice, laquelle trouve son plein sens dans une péroration magnifique, est une chose grandiose et imposante.

Variations, Interlude et Finale, sans atteindre à la même grandeur, ce dont le sujet ne se fut pas accommodé, est une œuvre magistrale aussi, qui amplifie jusque dans la plus extrême complexité un thème simple de Rameau. Les variations sont tour à tour délicates, somptueuses ou poétiques, mais elles conduisent à un Interlude laborieux, empâté, et d'une esthétique gênante dans le voisinage des belles *Variations* et, surtout, du *Finale*, qui est d'un prodigieux agrément. Le thème, ici, se forme, roule sur lui-même, se développe et finalement se tait, aussi facilement qu'il s'est mis en marche.

Une fois en possession de moyens d'expression aussi persuasifs, Dukas entreprend un drame lyrique, *Ariane et*

Barbe-Bleue. Après *Pelléas*, mettre en musique un drame de Maeterlinck avait tout l'air d'une dangereuse opération. Mais s'il y a entre les deux œuvres une similitude due à la même qualité d'émotion qui anime les deux poèmes de Maeterlinck, la musique de Dukas n'a aucun rapport avec celle de Debussy, si ce n'est cette couleur générale qui est avant tout un style d'époque, bien que l'on dise que, de style d'époque, il n'en existe plus de nos jours. Maeterlinck a trouvé en Dukas un traducteur net et tranchant auquel une certaine atmosphère, une certaine sensibilité inexprimée du poème est demeurée étrangère. L'œuvre est pourtant très belle, forte, pure, très noble aussi. Il s'y trouve de nombreux épisodes instrumentaux d'un beau lyrisme, des parties vocales d'une expression intense, comme l'appel des prisonnières d'Orlamonde, les scènes entre Ariane et les prisonnières, la scène des paysans, la plus forte page de la partition, et le tragique retour de Barbe-Bleue. Ariane est noblement caractérisée dans un sentiment sérieux et grave et son départ, après le retour de Barbe-Bleue, est infiniment touchant.

La Péri est un drame à sa manière, mais étiqueté poème dansé. La danse y a une valeur aussi grande que le poème dans le drame lyrique. Le conte persan qui en est le sujet montre un héros, Iskender, à la recherche de « la fleur d'immortalité ». Il la trouve dans la main d'une « Péri » endormie. Mais la « Péri » veut la lui reprendre et, pour l'émouvoir, elle danse devant lui la merveilleuse danse des Péris. Iskender, ému, lui rend sa fleur. La Péri s'en va. Iskender, vieux, va donc mourir. La musique est éclatante, nette, incisive, colorée et chaude, et c'est ici, vraiment, une œuvre de maturité.

Si les œuvres de Paul Dukas ne sont pas nombreuses, elles sont toutes importantes par la qualité de leur inspiration et par la beauté de leur réalisation. Elles sont toutes de construction irréprochable et c'est sans doute ce qui a

fait dire à une critique trop spirituelle qu'elles étaient « des cours de composition ». On peut ne pas se sentir complètement empoigné devant *Ariane*, devant la *Sonate* et les *Variations*, mais on ne saurait nier à ces œuvres des qualités de premier plan. Ainsi que je le disais plus haut, il semble qu'une puissance trop bien ordonnée, une trop grande conscience de la mise en œuvre, empêchent une certaine sensualité, un certain charme et une émotion directe de s'épanouir dans ces belles constructions. Mais il est indéniable que *L'Apprenti-Sorcier*, avec son balai vivant, que *La Péri*, avec sa merveilleuse et étincelante parure orchestrale, sont des chefs-d'œuvre authentiques. Les musiciens de cette force sont rares en France et Dukas s'apparente aux plus grands de ce temps.

CLAUDE DEBUSSY

Claude Debussy est né à Saint-Germain-en-Laye, près de Paris, en 1862. Il était célèbre depuis longtemps quand il est mort à Paris en 1918.

Il a fait toutes ses études au Conservatoire de Paris, jusqu'au grand Prix de Rome, qu'il a obtenu en 1884, avec sa cantate *L'Enfant Prodigue*. Une fois muni de tout le bagage classique, de toutes les connaissances qu'il lui avait été possible d'acquérir en France, il a voyagé à travers l'Europe. C'est ainsi qu'il s'est grandi. L'art populaire de la Russie l'a particulièrement impressionné et bien des musicographes montrent, dans ses œuvres, les pages où il s'est souvenu des tziganes, comme aussi des rythmes magnifiques, des chants et des danses populaires russes.

Par la suite, Debussy a maintes fois soutenu que l'art ne doit pas être que jeu froid de l'esprit. Il voulait que la musique fut aussi près de la chair. C'est ce qui l'a poussé à écrire que « la musique doit humblement chercher à faire plaisir », et qu'il « y a peut-être une grande beauté dans ces limites ». Il faut, disait-il encore, « que la beauté soit sensible, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous ayons aucun effort à faire pour la saisir ». Et puis, il disait encore que la musique « est le plus beau des mensonges », et qu'elle devait rester un mensonge, « sous peine de devenir une chose utilitaire et triste ». C'est cette conception de la musique toute naturelle, toute humaine, qui l'a éloigné des complications savantes et creuses d'une certaine musique qui veut, à tout prix, prouver quelque chose. Il s'agit de l'art. Sa musique n'est pas une leçon de morale, et pas davantage de philosophie. Elle n'est pas, non plus,

faite pour être regardée, mais entendue. Elle ose charmer. D'ailleurs, il n'y a peut-être qu'une sorte de musique, ainsi que le disait Debussy, celle qui prend en elle-même le droit d'exister. Peu importe alors qu'elle emprunte le rythme d'une valse ou le cadre imposant d'une symphonie.

Mais Debussy n'a jamais voulu régenter personne. S'il s'est révolté contre les règles du jeu de la composition, il n'a jamais prétendu que celles dont il entendait user étaient les meilleures et les seules bonnes. Il indiquait seulement qu'elles l'étaient pour lui et il n'eut jamais nulle envie, on le sait, de contrarier sa nature. Au Conservatoire de Paris, son maître Guiraud lui demandait un jour quelle était sa règle. « Mon plaisir », répondit le jeune audacieux. Et Guiraud d'ajouter, lui qui était intelligent: « Si vous avez du génie, ça va bien. » Or, le jeune Debussy avait du génie, et il semble que les choses aient bien tourné, car il nous a laissé de nombreux et imposants chefs-d'œuvre.

D'ailleurs, la musique d'aujourd'hui s'intéresse à tous les mouvements de l'atmosphère, aux jeux du soleil, de l'eau, des arbres, de la lune et des nuages. C'est cette musique qu'on a appelée impressionniste, parce qu'elle était une musique d'impression, parce qu'elle traduisait les réactions de l'homme devant la nature. La musique de Debussy est tout cela, mais ayons soin de remarquer que cette musique n'est pas de la photographie. Elle suggère, elle évoque seulement, mais avec une éblouissante précision. Car, même si on n'en connaissait pas le titre, on devinerait que le beau poème pour piano intitulé *Et la lune descend sur le temple qui fut*, est un paysage lunaire. Ainsi de plusieurs autres œuvres, qui chantent le soleil, l'eau, ou l'ombre profonde de la nuit.

Debussy a traité à peu près tous les genres: opéra, poème symphonique, musique de chambre, chœurs à capella, mélodies pour chant et piano, musique de piano, etc. Il n'a

cependant pas écrit de musique religieuse au sens ordinaire de ce mot, à moins que l'on veuille considérer comme tel, la musique de scène qu'il écrivit pour le *Martyre de Saint-Sébastien* de Gabriele d'Annunzio, et qui est de la musique religieuse au sens le plus large du mot.

Il a abordé toutes les formes et il les a, en même temps, renouvelées. Et non seulement les formes, mais la langue musicale elle-même. Il est certain qu'à ce point de vue, Debussy a eu plus d'importance que Wagner, dont l'apport s'étendit surtout dans le domaine de l'expression lyrique. On reconnaîtra toujours, dans l'histoire de la musique européenne, l'écriture d'avant Debussy et celle d'après. Debussy a changé la face des choses. Il est un point de démarcation dans l'évolution musicale.

Il faut classer dans cette catégorie le *Cortège et Air de Danse*. Cette musique gracieuse, où perce déjà une personnalité charmante, fait partie de la cantate *L'Enfant prodigue*, qui valut le grand Prix de Rome à son auteur en 1884. Ces danses sont les meilleures pages de l'œuvre. Mais ce n'est pas encore du Debussy authentique. La musique de *La Damoiselle élue*, qui date de 1887, en est bien davantage. *La Damoiselle élue*, c'est un poème lyrique pour soli, chœur et orchestre, sur un texte du poète préraphélite anglais Dante Gabriele Rossetti. C'est une musique séduisante, douce et exquise et déjà personnelle.

Quant au *Children's corner*, c'est une suite de ravissants petits morceaux de piano que Debussy écrivit spécialement pour sa fille. La dédicace se lit ainsi: « A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre. » Dans l'une de ces petites pièces *La flûte du petit berger*, il chante avec une telle tendresse émue qu'on ne peut pas, il me semble, s'empêcher de l'aimer beaucoup. Après cela, une *Sérénade à la poupée*, délicate et fraîche, divertit les grandes personnes tout autant que les enfants.

Les *Danses* pour harpe chromatique ou piano et orchestre d'instruments à cordes, où se trouve *Danse sacrée*, d'une plastique particulièrement émouvante en sa simplicité. Elle évoque le temps lointain où, en Grèce, la danse était une prière. La *Danse profane* s'enchaîne sans interruption, et nous voici dans le monde moderne, dans le monde laïque, où les rythmes et les harmonies flattent les sens.

Debussy partage avec Fauré l'honneur d'avoir créé les plus belles mélodies de la musique française contemporaine. Il en a écrit une soixantaine. Autant que Fauré, mais bien différemment, il a excellé à traduire la poésie verlainienne. Et mieux que personne, il a exprimé l'atmosphère poétique de Baudelaire, Pierre Louys, Tristan l'Hermite et Charles d'Orléans. Les *Ariettes oubliées*, qui sont de 1880, sont déjà plus debussystes. La musique de *Il pleure dans mon cœur* exprime à merveille la mélancolie du poème de Verlaine, cette douce et légère mélancolie des cœurs qui ne savent pas pourquoi ils sont tristes.

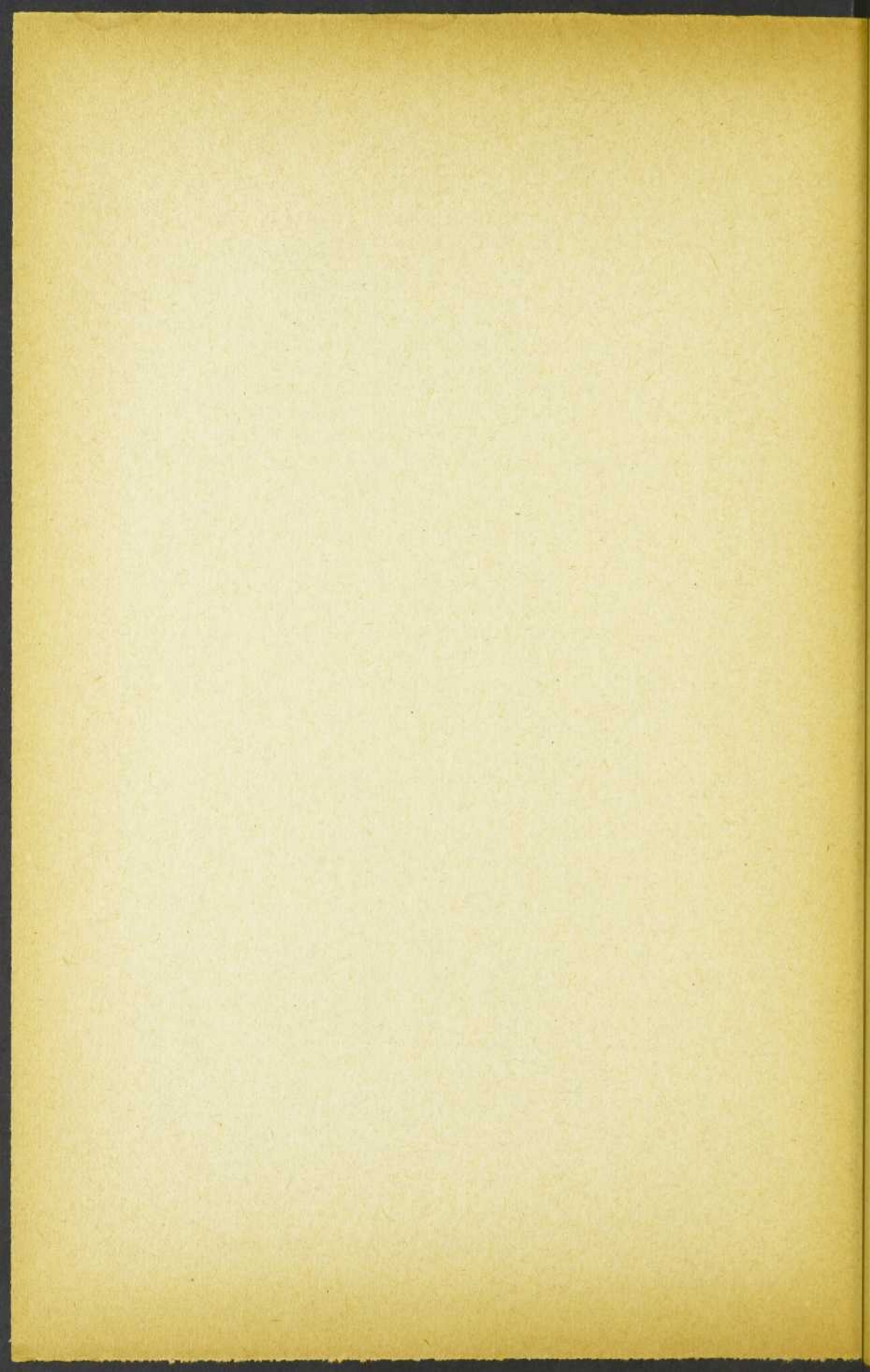
La grotte, qui est de 1904, fait partie du recueil intitulé *Le Promenoir des deux amants*, dont le poème est de Tristan l'Hermite. On ne saurait être insensible à cette musique qui traduit d'une façon si intense l'insondable et profonde tristesse de l'eau dormante. C'est une des plus belles mélodies de Debussy.

La musique de piano de Debussy était déjà, aux environs de 1900, d'une grande nouveauté d'écriture. Elle l'est demeurée. On ne trouve nulle part des œuvres qui ressemblent, en quelque façon que ce soit, aux vingt-quatre *Préludes* de Debussy. La littérature du piano offre peu d'exemples de pages aussi parfaitement neuves et réussies que *La Cathédrale engloutie*, *L'Hommage à Rameau*, les *Poissons d'or* ou la *Terrasse des audiences du clair de lune*.

La lune a intéressé tous les musiciens depuis le romantisme et certains *Nocturnes* de Chopin et de Fauré, par exemple, sont de merveilleux poèmes lunaires. Debussy s'est souvent inspiré de l'atmosphère et de la clarté lunaires, et les *Nocturnes* pour orchestre comptent parmi ses plus belles pages. Un petit morceau de piano intitulé *Clair de lune* est une page d'une exquise simplicité et d'un charme émouvant.

Il est souvent question de proportions parfaites de forme et de fond, à propos de l'art debussyste. Le « Prélude » intitulé *La Cathédrale engloutie* illustre à merveille ce miraculeux équilibre. Il ne s'agit pas ici de cathédrale qui s'écroule dans l'eau. Non plus d'un raz-de-marée. C'est une évocation, c'est un paysage réduit à l'essentiel. Mais il est grand, celui-là, par le contenu, par le ramassé du sujet évoqué. Si on tient à un sujet littéraire, on peut toujours se souvenir, ici, de la vieille légende de la ville d'Ys, engloutie par les flots. Cette légende dit, entre autres choses, que les paysans des environs d'Ys, certains soirs ou certains jours, entendaient les cloches de la cathédrale engloutie sonner au fond de l'eau. Debussy crée tout d'abord l'atmosphère dans laquelle va se dessiner le paysage. La première page est dans la brume. Peu à peu, la brume se dissipant, le dessin se fait plus net et on entend alors les cloches sonner, solennelles et claires, en do majeur. Il n'y a aucun ornement inutile dans cette cathédrale de Debussy. Aucune fioriture ne dérange les belles et nobles lignes du plan. Par ses proportions et par ses lignes, cette musique est classique et elle demeurera une chose unique dans la littérature du piano. C'est une cathédrale romane.

L'art de Debussy est beaucoup plus simple et beaucoup plus direct qu'on ne l'imagine. Il touche et charme quiconque est susceptible de l'être. Mais, assurément, cet art, il faut le prendre tel qu'il est, et l'écouter sans préjugés. Il faut s'y abandonner.



CLAUDE DEBUSSY ET LA MUSIQUE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI

Claude Debussy marque le point de départ d'une nouvelle musique française. Car, s'il est vrai que la musique française n'est pas née d'hier, et qu'elle a connu un passé glorieux, notamment au ^{xvi}e et au ^{xvii}e siècles, il ne faut pas oublier qu'elle a subi une douloureuse éclipse au ^{xix}e siècle. Au sortir de la Révolution, la musique ne passionne plus l'esprit français. C'est alors que, sous la poussée des Meyerbeer, Thomas, Massé et Adam, elle a failli sombrer définitivement dans une sentimentalité honteuse et dans un classicisme de bas étage. Berlioz n'avait pas réussi à lui créer un avenir, et ni Lalo, ni Franck, ni Saint-Saëns n'avaient pu, par la suite, lui donner les titres d'originalité et de noblesse dont elle avait besoin.

Il a fallu la catastrophe de « 1870 » pour que la France, repliée sur elle-même, s'aperçût que, dans le domaine de la musique, elle venait d'être pendant longtemps tributaire de ses voisins d'Italie d'abord, d'Allemagne ensuite. La réaction vint donc, dirigée à la fois contre Wagner, dont l'influence ne correspondait pas au génie de la race, et dirigée aussi contre le romantisme. Des musiciens se trouvèrent qui eurent le courage et le bon esprit de regarder en arrière et de puiser dans leur passé. Ils trouvèrent chez des classiques comme Rameau et les Couperin, non seulement une justification de leurs goûts et de leurs tendances, mais aussi mille sources où restaurer leur esprit et leur génie. Peu à peu, à la faveur d'un orgueil national nouveau, il redevient de bon ton en musique d'être français.

Français, Bizet avait osé l'être, avec sa *Carmen*, que Nietzsche considérait comme un modèle de musique parfaitement française. Mais pour trouver dans l'histoire de

la musique française une œuvre absolument neuve, une œuvre complète et belle après *Carmen*, une œuvre qui soit le commencement d'un âge nouveau en même temps qu'un point capital et achevé, il faut attendre la révélation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902. Après cela, et si on y ajoute *Ariane et Barble Bleue* de Paul Dukas, *Pénélope* de Gabriel Fauré, l'œuvre symphonique de D'Indy, Florent Schmitt, Ravel, Roussel, de plus jeunes comme Milhaud et Honegger, on peut dire que la victoire est complète et définitive. Il peut désormais être question d'esthétique musicale française.

Bref, une musique pure de tout alliage a pris naissance en France et a touché son plus haut point de perfection en moins d'un demi-siècle. Et jamais l'école française n'a eu autant de vitalité qu'aujourd'hui, ni autant de curiosité, d'originalité et de diversité. Jamais elle ne s'est imposée à l'attention du monde avec autant de force persuasive et de charme.



Les noms de Debussy, Fauré et Ravel, représentent les aspects les plus caractéristiques et la personnalité essentielle de cette musique. Vincent d'Indy, Paul Dukas et Florent Schmitt paraissent être d'un autre climat, d'une autre atmosphère. Disons qu'ils sont du nord de la France, et que Debussy, Fauré et Ravel sont d'Ile de France.

D'Indy, en suivant la filiation Beethoven-Wagner-Franck, en même temps qu'il obéissait à sa vraie nature, n'a fait que développer et acclimater en France la « variation beethovénienne ». Il n'est pas un créateur d'images ni de langue comme le fut Debussy. Sa musique est admirablement construite, savante, émouvante aussi, mais il lui

manque précisément cette étincelle qui, chez d'autres, commande l'amour. La musique de d'Indy nous parle comme du haut d'une chaire, et elle démontre toujours quelque chose. Il en est de même de Paul Dukas, qui a l'intelligence des grands classiques, mais dont l'œuvre inspire surtout le respect. On se tient à distance respectueuse des grandes constructions de ce musicien, où tout est noble et réfléchi, où la matière est comme refroidie. Florent Schmitt impressionne tout autant par sa complexité et par sa puissance, mais là aussi on se sent devant des monuments dont l'aspect et l'atmosphère nous glacent. Il y a encore Albert Roussel, disciple de d'Indy, dont l'œuvre est très belle.

Debussy a senti, un des premiers, la nécessité, pour les Français, de s'affranchir de l'esclavage étranger, du wagnérisme autant que du romantisme allemand. C'est lui, un des premiers, qui a conseillé l'étude des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles français, le siècle de Rameau et des Couperin, où il savait qu'on retrouverait le sens et l'esprit d'une musique française qu'il conseillait de faire simplement, en l'adaptant à notre époque et aux moyens d'expression du ^{xx}^e siècle, les instruments perfectionnés et les grands orchestres.

Cette musique, il voulait qu'elle soit libre, sensible et près de la chair. Il voulait qu'elle cherche humblement à faire plaisir, et qu'elle ose charmer. Il voulait qu'elle écoute les leçons de la nature et que l'imagination retrouve auprès d'elle ses droits primitifs et souverains, et qu'elle ne connaisse aucune contrainte. Cette musique, il voulait encore qu'elle prenne en elle-même le droit d'exister, dût-elle pour cela emprunter le rythme d'une valse ou le cadre imposant d'une symphonie. Il voulait qu'elle chante et qu'on puisse l'aimer tel un être de chair et d'os. Et voici qu'en marge de toutes ces théories plus ou moins païennes, paraît justement une œuvre qui illustre avec une abondance et une éloquence rares, ces théories nouvelles et très

simples. En effet, dès 1892, Debussy propose à l'attention du monde un des plus étonnants chefs-d'œuvre de tous les temps, un chef-d'œuvre plein de chaleur, palpitant de vie mystérieuse, charnel et à la fois divin.

Ce *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (inspiré d'un poème de Mallarmé), vieux de quarante ans déjà, conserve une jeunesse éternelle, et nous révèle chaque fois des frissons nouveaux. Avec ce poème symphonique et le plus simplement du monde, Debussy a changé quelque chose à la musique. Il a créé une beauté nouvelle. Pareille chose ne s'était pas produite depuis le *Tristan* de Wagner.

Grand créateur d'images, puissant novateur, mélodiste original, Debussy s'est créé une langue et des formes à son usage personnel. Il a agrandi et affranchi le domaine sonore laissé par Wagner, il en a augmenté la sensibilité et la subtilité; il a renouvelé l'émotion esthétique; aux gammes déjà utilisées il a ajouté des gammes anciennes et, ce qui était une audace, la gamme par tons entiers, avec l'harmonie qui en découle. Il invente une façon nouvelle d'écrire pour le piano. Ses poèmes symphoniques n'empruntent pas le moule ordinaire, non plus que son opéra *Pelléas et Melisande*. Son orchestre sonne neuf.

Il sait qu'à matière nouvelle convient forme nouvelle, et il maîtrise avec le plus rare bonheur les matériaux nouveaux qu'il découvre. Au lieu de développer ses thèmes comme tout le monde, il les laisse se renouveler sans cesse, rebondir toujours vivants, telle une source jaillissante. Cette musique miraculeuse sort de l'eau, de la lumière, des arbres, de la lune, des nuages, mais aussi du cœur. Elle est une force vive de la nature.

On l'a appelée musique impressionniste, sans doute parce qu'elle est sensible à tous les mouvements de l'atmosphère, parce qu'elle traduit les réactions de l'homme devant la nature. A ce point de vue, c'est certainement Debussy qui

a écrit les plus beaux chefs-d'œuvre de l'impressionnisme, comme aussi ceux du « naturisme » et du symbolisme.

Cette musique est belle comme un beau corps et elle revêt toutes les séductions d'une chair adorable. On ne peut pas ne pas l'aimer si on l'aborde avec simplicité et avec abandon. Des œuvres comme le *Quatuor à Cordes*, les *Préludes* pour le piano, qui contiennent par exemple *La Cathédrale engloutie* et cette impressionnante *Terrasse des audiances du clair de lune*, des mélodies pour chant et piano comme *Il pleure dans mon cœur*, *La Grotte*, ou encore la plus belle de toutes: *La Chevelure*, enfin *Pelléas et Mélisande*, admirable, miraculeuse réussite, bienheureux accident au même titre que le *Tristan* de Wagner, le *Martyre de Saint-Sébastien*, aucune de ces œuvres, il me semble, ne peut laisser personne indifférent, à moins qu'on veuille résister à la caresse des plus beaux agrégats sonores qui soient, à moins qu'on soit absolument dénué de sensibilité. Ou alors, à moins que, décidément, par goût ou par nature, on n'aime pas cela... On en a bien le droit...

Gabriel Fauré a voulu, lui aussi, soumettre la musique « aux lois non écrites des belles lignes et des mouvements harmonieux ». Et s'il n'a rien voulu changer aux formes établies avant lui, c'est que sa langue, son écriture, son harmonie, pouvaient s'y mouvoir sans contrainte.

L'art de Fauré est de poésie subtile, d'images et de formes sensibles. C'est un art tendre, délicat, mais vigoureux aussi.

L'harmonie, chez Fauré, est d'une extrême mobilité. Dans le cours d'une mesure, il peut voyager aux tons les plus lointains. Mais c'est quand ce jongleur semble le plus éloigné de la tonalité qu'il en est le plus rapproché. Un tour de note, et nous voici dans le ton initial.

Fauré partage avec Debussy l'honneur d'avoir créé les plus belles mélodies de la musique française contemporaine. Debussy a exprimé mieux que personne l'atmosphère poétique de Baudelaire ou de Pierre Louys, tandis

que Fauré a pénétré avec un bonheur inégalable celle de Verlaine. Les plus beaux mariages de la musique et de la poésie dans notre temps, il semble bien que ce soit Debussy et Fauré avec Baudelaire et Verlaine qui les aient consommés. Des mélodies comme *Nell*, de Fauré, comme *Automne*, le célèbre *Clair de Lune*, *Soir*, *L'Horizon Chimérique*, tout le recueil de la *Bonne Chanson* et celui de la *Chanson d'Eve*, sont autant de pages éternelles. Un opéra comme *Pénélope* marque aussi, à sa manière, une date dans l'histoire de la musique française.

L'œuvre pianistique de Fauré est moins répandue que son œuvre vocale, parce que plus difficile et toute intérieure, et parce qu'elle ne flatte pas le virtuose. Mais que ce soit dans les *Barcarolles*, dans la musique de chambre ou dans les *Nocturnes*, personne, au dire de son biographe Charles Koechlin, n'a su mieux que Fauré exprimer la pénombre et la mélancolie des soirs, la clarté lunaire et les ténèbres de la nuit.

CLAUDE DEBUSSY ET LE MOUVEMENT MUSICAL FRANÇAIS

(Conférence donnée au Québec Ladies Club, le 5 mars 1935.)

Ce n'est pas sans émotion que je me présente ce soir devant le Ladies Musical Club de Québec. Car je n'ai pas oublié que ce club fut le témoin de mes débuts dans la carrière pianistique.

C'était aux environs de 1909. Il y a donc 25, 26 ans, ainsi qu'un journaliste le rappelle dans *Le Soleil* de ce soir, avec une exquise discrétion d'ailleurs.

J'étudiais alors chez Gustave Gagnon, le maître des maîtres, le plus sympathique des maîtres.

C'est loin déjà. Je devais être bien jeune! Mais rassurez-vous: je le suis encore. Nous sommes toujours jeunes.

Vous étiez alors au Morrin College, là, derrière, rue Stanislas.

J'avais joué, si j'ai bonne mémoire, un *Prélude* et *Fugue* de Bach, le n° VII en mi bémol. Et aussi un *Caprice Espagnol* de Moskowski.

Les « dames », je dis les dames, puisqu'on dit, à Québec, le club des dames, en manière de raccourci familier, les dames tricotaient alors aux concerts du matin. Eh bien! en descendant de l'estrade, après avoir fait mes prouesses, mes pieds s'accrochent dans un tricotage. Furieux, écrasé de timidité, et puis, déjà récalcitrant, du pied je lance au loin la laine, au lieu de la ramasser poliment. Je voudrais ce soir pouvoir m'excuser de ma nervosité auprès de cette industrieuse auditrice.

Je n'ai rien oublié de ces petits incidents: c'était mon premier concert.

Vous étiez déjà un club plein de vie et de prospérité puisque vous avez magnifiquement grandi et monté en

grade. En ce temps-là, autrefois, des élèves faisaient le plus souvent les frais de vos concerts. Aujourd'hui, vous êtes admirablement logées dans un château modernâgeux — oui, je dis bien, modernâgeux! — et vous donnez l'hospitalité aux plus grands artistes du monde.

Permettez-moi d'abord de vous remercier d'accueillir, ce soir, un ancien élève. Mais permettez-moi aussi de féliciter le vaillant club de sa belle splendeur. Permettez-moi encore de féliciter le comité et, surtout, la très active et très sympathique présidente actuelle, madame Robitaille. Mais il faut aussi féliciter les membres du club, le public, car une telle prospérité n'est pas possible sans son concours.

Beaucoup de choses ont changé depuis 1909. Sauf moi peut-être! Je me présente devant vous avec la même timidité, et je n'ai certainement pas plus de talent que dans ce temps-là. Mais j'ai beaucoup voyagé. J'ai vu, entre temps, bien d'autres clubs, mais pas de plus sympathiques! Je ne suis cependant pas plus conférencier que je ne l'étais alors. En tout cas, je tiens à vous dire tout de suite que ce n'est pas comme conférencier de métier que je me présente ce soir devant un aussi brillant auditoire. Les papiers que j'ai là, dans la main, vous montrent bien que je suis rebelle à toute improvisation oratoire.

A titre de musicien, j'ai cependant l'intention d'évoquer devant vous les grandes lignes et les couleurs essentielles du mouvement musical français qui a pris naissance à la fin du siècle dernier avec Claude Debussy.

Cette évocation, qui sera rigoureusement schématique, je la voudrais très peu technique. Car le côté scientifique de cette musique doit surtout intéresser les gens de métier. Et je sais bien que mes confrères de Québec sont suffisamment informés de cet art...

Vous savez comme moi que la musique française n'est pas née d'hier et qu'elle a connu un passé glorieux, notamment au xvii^e et au xviii^e siècles, au temps de Rameau, Cou-

perin, etc. Mais vous savez aussi qu'elle a subi une douloureuse éclipse au XIX^e siècle.

En effet, au sortir de la Révolution, la musique ne passionne plus l'esprit français. Sous le règne de Meyerbeer, Thomas, Adam et Massé, elle a même failli sombrer dans une sentimentalité honteuse et dans un classicisme de bas étage. Entre temps, Berlioz, Lalo, Gounod, Franck et Saint-Saëns l'ont empêchée de mourir et lui ont même donné quelques-uns des titres d'originalité et de noblesse dont elle avait besoin.

Et pourtant, il a fallu la catastrophe de « 1870 » pour que l'on s'aperçut, en France, que la musique avait cessé d'être française. Elle était devenue en réalité, bien plus italienne, bien plus allemande que française. La réaction fut donc dirigée à la fois contre Wagner, dont l'influence ne convenait pas au génie de la race, et dirigé aussi contre le romantisme allemand. Peu à peu, au cours des ans et à la faveur d'un orgueil national nouveau, il redevint de bon ton, en musique, d'être français.

Français, Bizet avait osé l'être, déjà, avec sa *Carmen*, que Nietzsche considérait comme un modèle de musique parfaitement française. Mais pour trouver dans l'histoire de la musique française une œuvre complète et belle après *Carmen*, une œuvre qui soit le commencement d'un âge nouveau en même temps qu'un point capital et achevé, il faut attendre la révélation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, en 1902. Après cela, et si on y ajoute *Ariane et Barbe Bleue* de Paul Dukas, *Pénélope* de Fauré, l'œuvre symphonique de d'Indy, Florent Schmitt, Ravel, Roussel, de plus jeunes comme Milhaud et Honegger, on peut dire que la victoire est complète et définitive. Il peut désormais être question d'esthétique musicale française.

Bref, une musique pure de tout alliage a pris naissance en France et a touché son plus haut point de perfection en

moins d'un demi-siècle. Et jamais l'Ecole française n'a eu autant de vitalité qu'aujourd'hui, ni autant de curiosité, d'originalité et de diversité. Jamais elle ne s'est imposée à l'attention du monde avec autant de force persuasive et de charme.

*
* *

Faute de temps, et aussi pour ma commodité, je vais devoir me confiner à quelques noms: Debussy, Fauré, Ravel, à quoi j'ajouterai quelques plus jeunes musiciens. C'est que Debussy, Fauré et Ravel me paraissent représenter les aspects les plus caractéristiques et la personnalité essentielle de cette musique. Des noms importants comme ceux de Vincent d'Indy, Paul Dukas et Florent Schmitt, et même Roussel, ne serviraient pas aussi bien ma démonstration. Ils en seraient un peu l'antithèse. Ils me paraissent être d'un autre climat, d'une autre atmosphère. Disons qu'ils sont du Nord de la France, ou de l'Est, tandis que Fauré, Debussy et Ravel sont spécialement d'Ile-de-France. Et vous savez bien comme moi que l'on veut que l'Ile-de-France, ce soit le cœur de la France.

D'Indy, d'ailleurs, n'est pas un créateur d'images ni de langue comme le fut Debussy. Sa musique est admirablement construite, savante, émouvante aussi, mais il lui manque cette étincelle qui, chez Debussy, par exemple, commande l'amour. Ainsi qu'on l'a déjà remarqué, pour Paul Dukas, la musique de d'Indy nous parle comme du haut d'une chaire et elle démontre toujours quelque chose. On se tient à distance respectueuse de ces monuments d'indystes, comme de ceux de Dukas, d'ailleurs, parce qu'ils inspirent avant tout le respect. Il en est de même de Florent Schmitt, dont l'œuvre est intimidante par ses proportions et son atmosphère. Et même je vous dirai que Florent Schmitt est quelquefois ennuyeux. Mais cela est

une opinion personnelle... Et quant à Roussel, son art très français doit beaucoup plus aux théories libres de Debussy qu'à celles, toutes dogmatiques, de son maître d'Indy.

*
* *

Debussy est mort depuis dix-sept ans. Il appartient déjà au passé. Mais il reste et restera la plus lumineuse figure de la musique française au commencement du ^{xx}e siècle.

On ne se doutait pas de l'importance qu'il prendrait le jour où, au Conservatoire, en réponse à son maître Guiraud qui lui demandait quelle était enfin sa règle, il jeta fièrement ces simples mots: « Ma règle! Mon plaisir! » C'est là la réponse d'un homme libre, que rien n'arrête. Mais Guiraud, qui était intelligent, et qui avait déjà deviné la personnalité du jeune révolutionnaire, ajouta: « Si vous avez du génie, ça va bien! »

Le jeune Claude-Achille — car il s'appelait alors Claude-Achille Debussy — avait assurément du génie et il savait déjà qu'il ne pourrait jamais se plier aux règles du jeu de la composition telles qu'on les lui présentait dans les manuels.

Mais Debussy n'a jamais voulu régenter personne. Il n'a jamais prétendu que les règles dont il entendait user étaient les meilleures et les seules bonnes. Elles l'étaient pour lui et il n'eut jamais envie, comme on le sait, de contrarier sa nature. A sa sortie du Conservatoire, un voyage en Russie et la fréquentation des tziganes n'ont fait que développer cette indépendance d'esprit, qui était certainement propre à l'éclosion de son génie.

Debussy n'aimait pas que l'on donnât de la musique des définitions morales, philosophiques ou littéraires. Il a dit un jour avec beaucoup de finesse que l'art ne doit pas être que jeu froid de l'esprit, et qu'il doit aussi être près de la chair.

Pour compléter encore la définition de son art, ce musicien sensible entre tous a même osé écrire que « la musique doit humblement chercher à faire plaisir ». Il savait mieux que personne qu'il y a « une grande beauté possible dans ces limites ». Et il savait aussi que la musique peut charmer sans déchoir.

La musique, il voulait qu'elle écoute les leçons de la nature et qu'elle ne connaisse aucune contrainte arbitraire. La musique, il la voulait libre et il voulait encore qu'elle chante et qu'on puisse l'aimer tel un être de chair et d'os.

Et voici qu'en marge de ces théories plus ou moins païennes paraît justement une œuvre qui en est l'incarnation vivante et troublante. En effet, dès 1892, Debussy propose à l'attention du monde l'un des plus étonnants et des plus frémissants chefs-d'œuvre de tous les temps, un chef-d'œuvre palpitant de vie mystérieuse, un chef-d'œuvre exquisement charnel. Ce chef-d'œuvre, c'est le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, pour orchestre.

Le *Faune* de Debussy, inspiré comme vous le savez d'un poème de Mallarmé, conserve une jeunesse éternelle malgré ses quarante ans, et nous révèle chaque fois des frissons nouveaux. Le *Faune*, tel que le concevait jadis le grand danseur Nijinsky, est un être de chair et d'os, soumis à toutes les émotions humaines. Être voluptueux entre tous, il poursuit les nymphes, qui lui échappent, et doit se contenter d'un voile abandonné par l'une d'elles.

Avec ce poème symphonique, et le plus simplement du monde, Debussy a changé quelque chose à la musique. Pareil événement ne s'était pas produit depuis le *Tristan* de Wagner. C'est que ni les génies, ni les parfaits chefs-d'œuvre, ni les faunes ne courent les rues...

Grand créateur d'images, grand coloriste, puissant novateur, mélodiste original, Debussy s'est créé une langue et des formes à son usage personnel. Il a agrandi et affranchi

le domaine sonore laissé par Wagner; il en a augmenté la sensibilité et la subtilité. Il a renouvelé l'émotion esthétique. Aux gammes déjà utilisées, il a ajouté des gammes anciennes et, ce qui était une audace, la gamme par tons entiers, avec l'harmonie qui en découle. Il a inventé une nouvelle façon d'écrire pour le piano. Ses poèmes symphoniques dédaignent les moules ordinaires, et son opéra *Pelléas*, ne ressemble à rien d'autre qu'à *Pelléas*. Il en est de même du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, dont la couleur orchestrale est si exceptionnellement séduisante.

Debussy sait qu'à matière nouvelle convient forme nouvelle. Au lieu de développer ses thèmes comme tout le monde, il les laisse se renouveler sans cesse, rebondir toujours vivants, telle une source jaillissante. De sorte que cette musique miraculeuse semble sortir de l'eau, de la lumière, des arbres, de la lune, des nuages. Mais elle sort aussi du cœur.

On l'a appelée musique impressionniste, sans doute parce qu'elle est sensible à tous les mouvements de l'atmosphère, parce qu'elle traduit les réactions de l'homme devant la nature. Elle est également une expression parfaite du symbolisme, et il ne serait pas exagéré de dire qu'on doit à Debussy les chefs-d'œuvre de ces diverses tendances.

Mais qu'on l'appelle du nom qu'on voudra, cette musique est belle comme un beau corps et elle revêt toutes les séductions d'une chair adorable. On ne peut pas ne pas l'aimer si on l'aborde avec simplicité et abandon. Des œuvres comme le *Quatuor à cordes*, les *Préludes* pour le piano, qui contiennent par exemple la *Cathédrale engloutie*, et cette impressionnante *Terrasse des audiences du clair de lune*, des mélodies comme *La Grotte* ou *La Chevelure*, la plus belle de toutes peut-être, enfin *Pelléas et Mélisande* tout entier et *Le Martyre de Saint-Sébastien*, aucune de ces œuvres, il me semble, ne peut laisser indiffé-

rent. à moins qu'on veuille résister à la caresse des plus belles combinaisons sonores qui soient, à moins qu'on ne soit absolument dénué de sensibilité, ou encore, à moins que, décidément, par goût ou par nature, on n'aime pas cela... On en a bien le droit...

*

* *

Mais peut-être vous demandez-vous déjà en quoi cette musique est française. Eh bien! je vous répondrai d'abord avec Pierre Lasserre que cette musique de Debussy, Fauré ou Ravel est française sans le faire exprès, ce qui est assurément la bonne manière de l'être. Cette musique est française en ce qu'elle correspond exactement à ce que nous savons du génie français. Pierre Lasserre dit encore que « cela se reconnaît comme la physionomie d'un individu en qui rayonne une personnalité supérieure ».

Les caractères de cette musique sont les caractères mêmes de l'esprit et du tempérament français. Et des manuels de collèges et de couvents nous ont appris que cela est fait de clarté, vous savez bien, cette fameuse clarté française!... de mesure, de proportions harmonieuses.

Et si une telle musique s'interdit les débordements lyrique de la façon la plus naturelle, c'est qu'on a, en France, le sens de la mesure et aussi celui du ridicule.

Sans doute, il y a des gens mal renseignés et qui mesurent la musique au kilo et à l'ennui qu'elle dispense. Ceux-là reprocheront toujours à Debussy de n'avoir par écrit cinquante symphonies et autant d'opéras. Debussy, en effet, n'a écrit qu'une fois *Pelléas*. Et c'est tant mieux. *Pelléas*, comme *Tristan*, est de ces choses qu'on ne redit pas.

Qu'on ne s'y trompe pas, cependant, les *Nocturnes* pour orchestre de Debussy, qu'ils s'appellent poétiquement *Nuages*, *Fêtes* ou *Sirènes*, sont à leur manière une symphonie authentique en trois parties. *La Mer* en est une autre,

de vastes proportions, et puis les *Images* pour orchestre, dont *Iberia* représente à soi seul l'un des plus beaux monuments de la musique symphonique universelle. Mais en Amérique, au Canada comme aux Etats-Unis, on va même jusqu'à reprocher à Debussy, oh! bien secrètement! de n'avoir pas écrit des symphonies et des sonates à la manière de Brahms ou de Franck, on lui reproche de n'avoir pas fait des opéras à la manière de tous ces autres musiciens qui flattent tant notre sentimentalité, genre Massenet, Puccini et consorts. On ne pardonne pas à Debussy d'avoir dérangé nos habitudes paresseuses.

En tout cas, si l'on doit mesurer l'importance d'une musique à l'influence qu'elle a eue dans le monde, celle de Debussy s'impose à l'attention des historiens. Non seulement en France, mais partout dans le monde entier, aux Etats-Unis comme ailleurs, la façon d'écrire la musique a changé avec Debussy. On saura toujours reconnaître la musique d'avant ou d'après *Pelléas*.

C'est peut-être ici le lieu de remarquer que nous sommes peut-être le seul pays au monde à avoir résisté à l'influence de Debussy. Il est vrai que notre musique résiste à tout. Ne résiste-t-elle pas, trop souvent, à la musique elle-même... Croyez-moi, elle ne le fait pas exprès.

Eh bien! malgré notre résistance, les historiens de la musique inscrivent déjà le nom de Debussy immédiatement après ceux de Bach, Beethoven et Wagner. C'est sa place naturelle dans l'histoire.

Pour vous faire entendre d'une façon un peu complète cette musique que vous connaissez déjà, il me faudrait un... orchestre, un quatuor à cordes et, surtout, une chanteuse. On est pour moi sans pitié puisque je devrai me débattre tout seul avec ce piano.

Cette musique, sachez bien qu'elle a l'intention de faire plaisir. Il n'y faut pas chercher de ces vieux airs que tout

le monde a dans la peau. Mais prenons garde que tout chante, précisément, dans cette musique et que les mélodies ne s'y cachent pas, comme on le croit généralement. Il faut seulement être attentif à ces thèmes, qui ne sont pas toujours présentés à découvert, comme chez Chopin, par exemple, ou comme dans d'autres musiques décidément trop simples qui font notre délectation quotidienne. S'il arrive à ces thèmes d'être discrets et de ne pas insister à coups de poing pour se faire entendre, leur présence n'en est pas moins réelle.

Mais rien de lascif dans cette musique pourtant si vibrante, où l'esprit domine la chair.

*
* *

Hommage à Rameau.

Au XVIII^e siècle, Rameau était en France le grand maître de l'harmonie. Pour lui rendre hommage, Debussy emprunte un style ancien, celui d'une sarabande lente et triste. Le thème s'expose nu, à l'unisson, puis ensuite revêtu d'harmonies richement drapées.

La seconde partie, plus aimable et souriante, s'illumine vers un sommet magnifique. C'est ensuite le retour du thème et, pour terminer, une coda extatique.

Reflets dans l'eau.

Les Reflets dans l'eau, ce sont les reflets changeants et toujours nouveaux de deux thèmes qui ne se développent pas. C'est un paysage dans quoi joue le soleil, à travers les arbres, dans une eau miroitante. C'est un grand tableau de plein air.

La Terrasse des audiences du clair de lune.

Et quant à la *Terrasse des audiences du clair de lune*,

le titre est déjà un ravissant assemblage de mots. Ce morceau, qui est une admirable fantaisie lunaire, pourrait tout simplement s'appeler nocturne. Il veut sans doute exprimer le trouble amoureux des nuits chaudes.

La Puerta del Vino.

La Puerta del Vino, c'est la porte du vin, une porte très achalandée dans un coin de faubourg espagnol. C'est une danse nerveuse et sensuelle où contrastent l'expression d'une passion rude et celle d'une molle tendresse.

*
* *

Gabriel Fauré a passé sa vie à être organiste, professeur au Conservatoire de Paris, puis directeur de ce même Conservatoire, enfin membre de l'Institut. Il était comblé d'honneurs quand il est mort il y a quelques années. Il a formé d'excellents élèves, puisqu'on trouve parmi eux Maurice Ravel, Louis Aubert, Roger Ducasse, etc.

Fauré n'est pas un révolutionnaire à la manière de Debussy. S'il n'a rien voulu changer aux formes établies avant lui, c'est que son tempérament, sa langue, son écriture, son harmonie, malgré leur hardiesse et leur nouveauté, pouvaient s'y mouvoir sans contrainte. Il a donc utilisé les formes classiques.

La nouveauté de l'art fauréen tient dans sa subtilité harmonique et mélodique. Une mélodie fauréenne se reconnaît comme un visage, et l'harmonie qui l'enveloppe est toujours d'une extrême mobilité. En une mesure, Fauré sait nous conduire aux confins les plus éloignés de la tonalité initiale. Mais c'est précisément quand on se croit le plus éloigné de cette tonalité initiale qu'on en est le plus rapproché. Un tour de note et nous voici dans le ton.

C'est un art de poésie subtile, d'images et de formes

sensibles, c'est assurément un art tendre, délicat, mais vigoureux aussi.

On a souvent dit que Fauré partage avec Debussy l'honneur d'avoir créé les plus belles mélodies de la musique française contemporaine. Debussy a exprimé mieux que personne l'atmosphère poétique de Baudelaire et de Pierre Louys, tandis que Fauré a pénétré avec un bonheur inégalable celle de Verlaine. Les plus beaux mariages de la musique et de la poésie, dans notre temps, il semble bien que ce soit Debussy et Fauré, avec Baudelaire et Verlaine, qui les aient consommés.

Des mélodies comme *Nell* de Fauré, comme *Automne*, comme le célèbre *Clair de lune*, comme *Soir*, *L'Horizon chimérique*, tout le recueil de *La Bonne Chanson*, sont autant de pages émouvantes et éternelles. Un opéra comme *Pénélope* marque aussi, à sa manière, une date dans l'histoire de la musique française.

L'œuvre pianistique de Fauré est moins répandu que son œuvre vocal, parce que plus difficile et peut-être plus intérieur. Et aussi parce qu'il ne flatte pas le virtuose. Mais que ce soit dans les *Barcarolles*, dans la musique de chambre ou dans les *Nocturnes*, on conviendra sans peine, avec son biographe Koechlin, que personne mieux que Fauré n'a exprimé la pénombre et la mélancolie des soirs, la clarté lunaire et les ténèbres de la nuit.

Troisième Nocturne.

Des *Nocturnes* de Fauré, le troisième, que j'ai inscrit à mon programme, est le plus simple et le plus parfumé de tendresse et d'amour. Alfred Cortot, qui a ici de nombreux admirateurs, a dit de ce *Nocturne* que chaque note y est un mot d'amour. Voici, en tout cas, de la musique qui chante.

Il est écrit d'un bout à l'autre en valeurs inégales, en « trois contre deux », comme on dit en jargon de métier.

Sixième Barcarolle.

Quant à la *Sixième Barcarolle*, c'est un jeu d'accords brisés, d'arpèges, qui créent autour d'un thème subtil des harmonies infiniment séduisantes.

On trouve ici, justement, dans la seconde partie, cette mobilité harmonique dont je parlais tout à l'heure.

*
* *

Avec Maurice Ravel, le goût, l'élégance et le beau métier reprennent de plus en plus leurs droits dans la musique française. La musique redevient un peu ce qu'elle était au temps des Couperin et des Scarlatti: un jeu. La grâce et la suavité s'affichent sans fausse pudeur chez Ravel, le plus intelligent des musiciens français d'aujourd'hui, chez Ravel qui, à l'occasion, s'abandonne sans contrainte au pur jeu musical.

Musicien intelligent et savant entre tous, personne ne sait mieux la musique que Ravel. Personne n'écrit mieux. Personne ne sait mieux développer un thème, personne ne sait mieux composer un thème de huit, de seize mesures et même davantage. Et ces thèmes, ils ont de la personnalité, ils sont proprement ravéliens. Il y a aussi une harmonie ravélienne, une couleur, un tour d'esprit ravéliens, quoiqu'on ait voulu, dans le temps, confondre tout cela dans le debussysme.

Et puis, il n'y a jamais lieu de se tromper sur le sens de la musique de ce magicien, car nul ne sait mieux que lui dire exactement ce qu'il a à dire. La perfection de son métier est si grande qu'on a envie de lui dire, pour emprunter une formule à Bernard Shaw: « Prenez garde, il ne faut pas tenter Dieu! »

C'est sans doute à cause de cette éblouissante perfection

technique qu'on l'a taxé de sécheresse. Cette perfection paraissait être ennemie de ce fameux sentiment au nom de quoi on a condamné tant de musique. Car il fut de mode en Europe au commencement de ce siècle, et ce l'est encore en notre province, de ne parler en art que de sincérité et de sentiment. Comme si la sincérité pouvait excuser le manque de génie! Ce serait trop commode! Quelles bêtises, quelles pauvretés et quelles misères n'a-t-on pas excusées au nom de la sincérité! On oublie que celui qui assassine est aussi sincère...

Ne croyez-vous pas comme moi que les artistes au cœur trop gros, au cœur toujours ouvert et en ébullition, ont fait prime trop longtemps? Et ne croyez-vous pas, aussi, que la faveur d'une certaine musique de Charpentier, par exemple, de Puccini et autres Mascagnis, ne repose que sur ce malentendu hérité du romantisme? Eh bien! l'art net, propre, assuré, lucide, de Ravel, veut nous initier à un plus honnête usage de nos facultés émotives et n'en pas exclure le côté intellectuel. Déjà, Debussy avait remis de l'ordre dans nos cœurs et redonné de la dignité à l'intelligence musicale.

Mais que cet art ravélien, d'une si éblouissante technique, ait sacrifié au plaisir, à la grâce, à la sensualité, quelquefois à l'humour, même à l'ironie, n'empêche qu'il soit l'œuvre d'un homme sensible. Ce serait le méconnaître étrangement que lui refuser la tendresse, l'émotion et la douceur qu'il contient et dont sont si abondamment pourvues des œuvres comme *Daphnis et Chloé*, le *Trio*, *Gaspard de la Nuit* ou le *Concerto* pour la main gauche seule. Quant aux fameux *Jeux d'eau* pour piano, que nous connaissons tous, c'est une musique d'un ordre purement extérieur, et qui relève surtout de la magie.

Autant que celle de Debussy, et pour des raisons différentes, c'est une musique qu'il faut écouter avec ses oreilles.

Avec ses oreilles d'abord. Il faut l'entendre comme elle est, et n'y pas chercher un problème de « mort ou de damnation ». Ce n'est pas une musique pour cœurs malades, ni une musique à grimaces hystériques. Ravel ne veut spéculer sur aucune infirmité. Sa musique est celle d'un homme sain qui veut jouer franc jeu avec l'auditeur, et qui n'a nulle envie de se déchirer le ventre de désespoir. C'est de la musique qui n'a pas d'autre but avoué que d'être musicale.

Menuet (de la Sonatine).

Vous verrez par les morceaux que j'ai inscrits à mon programme que Ravel s'accommode fort bien des formes classiques. Il les recherche. Il les préfère à d'autres. On dirait qu'il se crée des difficultés pour le seul plaisir de les vaincre.

La musique de sa *Sonatine* se meut d'ailleurs avec aisance et aussi avec une grâce parfaite dans le cadre des petites sonates d'Haydn. Le *Menuet* est assurément un chef-d'œuvre de grâce et d'émotion discrète.

Le Gibet.

Le Gibet est le second des trois poèmes pour piano intitulés *Gaspard de la Nuit*, d'après Aloysius Bertrand.

Le titre à lui seul est lugubre. Et l'œuvre est très émouvante et très impressionnante par sa force contenue, par sa mesure, par son rythme, par la beauté de ses thèmes et par la richesse de son harmonie.

Voici le premier et le dernier des versets du poème qui l'a inspirée:

Ah! ce que j'entends, serait-ce la brise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

.

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

Tout au long de ce poème tragique, on entend la cloche qui tinte inexorablement. Ce *si bémol* qui ne s'arrête jamais crée une atmosphère, un fond de tableau, dans quoi se meuvent librement les thèmes et les harmonies, et aussi l'image lugubre du pendu.

Rigaudon (du Tombeau de Couperin).

Le Tombeau de Couperin est une suite de pièces pour le piano. C'est un hommage à Couperin, mais c'est aussi un florilège à la mémoire d'amis tués à la guerre. Et pourtant, il n'y a pas ici de marches funèbres, pas de grimaces, pas de cris inutiles.

C'est l'image souriante d'amis très chers à jamais disparus, c'est le souvenir de leur charme et de leur bonheur. Tout cela est écrit dans l'esprit du XVIII^e siècle, mais deux notes suffisent à révéler qu'on est au XX^e, et que cette musique est du plus pur Ravel.

Le *Rigaudon*, qui est un morceau très scandé, très vif, possède à mon sens, dans sa seconde partie et à l'endroit le plus nu, toute l'habileté harmonique, je dirai même toute l'astuce de Ravel.

*
* *

Les musiciens de la génération actuelle n'ont pas eu à réagir contre les formules héritées du romantisme ou du wagnérisme. Ce nettoyage avait été fait par la génération précédente.

Mais comme il faut toujours réagir contre quelqu'un ou quelque chose, comme il faut toujours commencer par briser quelques idoles, ainsi que dans toute révolution digne de ce nom, l'impressionnisme de Debussy fut la cible tout indiquée, et aussi la foudroyante personnalité de

Strawinsky, musicien russe devenu français. De jeunes musiciens comme Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, dès 1919, ont voulu réagir contre une musique trop riche harmoniquement, une musique de luxe qui faisait la part trop large aux belles sonorités.

Ils recherchèrent donc, sous l'égide d'Eric Satie (un précurseur à sa manière, lui aussi), des lignes plus nues, plus sèches, moins sensibles que celles de leurs aînés immédiats. Les « Six », ainsi qu'on les appelait alors, essayèrent d'orienter la sensibilité contemporaine vers un idéal plus âpre, plus rude et aussi, ainsi qu'ils le croyaient, plus fort. Ils délaissèrent les richesses harmoniques de la période immédiatement précédente, en faveur d'un contrepoint soi-disant plus vigoureux et plus sain.

Darius Milhaud a attaché son nom à une formule de musique dite polytonale. Cette formule, qui consiste à faire marcher de front et sans aucun scrupule plusieurs tonalités diverses, est d'ailleurs déjà en substance dans Debussy et dans Ravel. Milhaud est un musicien joyeux, pétulant, abondant, puissant, extrêmement fécond, mais dont l'œuvre est quand même pénétré de mélancolie. Mais une mélancolie de bonne santé.

Honegger, lui, a attaché son nom à une formule de musique dite sportive. Les poèmes symphoniques *Rugby*, *Skating Rink* et *Pacific 231* sont les chefs-d'œuvre de cette musique sportive. *Pacific 231* évoque une locomotive rythmant sa course vers la plus étourdissante vitesse pour enfin s'arrêter, haletante, après le splendide effort. Honegger est le musicien de la puissance, c'est le musicien des grandes fresques sonores. Vous verrez tout à l'heure qu'il est aussi capable d'être court, très menu même !

Poulenc et Auric n'ont pas l'envergure de Milhaud et d'Honegger, mais ils ont, eux aussi, une réelle personnalité. Leur langue est claire, nette, logique et tonale.

Ces caractéristiques constituent une sorte d'atmosphère générale dans la jeune musique française puisqu'on en retrouve des aspects jusque chez Jacques Ibert, Ferroud, Delannoy, Henri Barraud et Jean Françaix, tant il est vrai qu'il y a, quoi qu'on en dise, un style d'époque ou, si vous aimez mieux, une mode.

On trouve encore, chez de plus jeunes musiciens comme Sauguet, Max Jacob, Cartan, Martelli et même Krein, cette volonté de faire net et qu'on pourrait interpréter comme une recrudescence néo-classique. On continue à redouter les belles chairs. On n'aime que le muscle.

Cette jeune musique raffine en ce moment sur elle-même et elle hésite encore à montrer sa personnalité. Il est vrai que le recul nous manque pour embrasser dans son ensemble la production contemporaine, mais il nous manque aussi, assurément, des œuvres.

En somme, c'est encore Ravel qui donne le ton de la musique française, et il n'est pas impossible que la prochaine mode ou façon de sentir des jeunes musiciens français soit un retour au romantisme qui est devenu, au fond, un élément lyrique nécessaire à la musique. Romantique, Debussy l'a été par son lyrisme très humain, s'il ne l'a pas été par les moyens d'expression ordinaires, je veux dire par la truculence ou par le rayonnement de sa matière musicale. Et romantiques, les jeunes musiciens le deviendront peut-être, en réaction contre le réalisme d'après-guerre, qui a voulu nous faire jouer avec un contrepoint très âpre, très sec, sans lien apparent avec la sensibilité. Ravel lui-même, dans son *Concerto*, pour la main gauche seule, indique une route où le lyrisme pourrait bien être, à sa manière, un romantisme de l'esprit.

Mais les jeunes musiciens savent que leur carrière ne sera pas facile et que bien des domaines leur sont fermés

par les conditions économiques actuelles. La profonde misère actuelle interdit le luxe d'avant-guerre, toutes les grandes œuvres qui coûtent si cher à monter: opéras, oratorios, grandes symphonies, etc.

Ils savent aussi que la musique a quitté les tréteaux terrestres pour vivre de plus en plus dans l'espace éthéré et que c'est là qu'il faut aller la reconquérir. Ils savent que là aussi sont leurs auditeurs, beaucoup plus sûrement que dans les salles de concert où, dans quelques décades, on ne trouvera plus que quelques maniaques antiques et poussiéreux devant des estrades vides, désespérément accrochés au vide démodé du plaisir direct... D'ailleurs, la radio, la musique de l'air, à quoi va s'adjoindre demain la télévision, n'est pas réfractaire au lyrisme, ni au romantisme, ni à quoi que ce soit. La jeune musique aurait tort de se priver de ce nouveau moyen de transmission qui procure des auditeurs par centaines de mille ?

Nos 1 et 2 des *Sept pièces brèves*.

Honegger a peu écrit pour le piano. On trouve déjà sa personnalité dans ces deux petits morceaux de jeunesse, extraits des *Sept pièces brèves*. Ils datent de 1919. La première est une mélodie toute simple et menue, aux contours flexibles, très Honegger, déjà, à quoi succède, comme N° 2, un tour de passe-passe d'une charmante espièglerie.

Tijuca (des *Saudades do Brazil*).

La petite danse de Milhaud emprunte un rythme argentin-brésilien, si une telle combinaison est possible. On trouve ici, justement, et réduites aux plus simples proportions, des exemples de son style polytonal. *Tijuca*, un peu mélancoliquement, met en présence le même ton majeur et mineur et deux tonalités superposées.

Novelette en Ut.

Quant à Poulenc, il joue avec bonheur dans le ton d'*ut* majeur. Sa petite *Novelette en Ut* a des airs très XVIII^e siècle. Elle est ainsi dédicacée: « Pour ma tante Liénard ».

On imagine sans peine le cadre dans lequel vit la tante Liénard, son vieux piano aux ivoires jaunies par l'usage, recouvert d'une housse de soie brochée, et servant d'étagère à mille objets hétéroclites. Charmante musique !

Le Cage de Cristal.

Jacques Ibert, heureux auteur de poèmes symphoniques et d'exquises musiques cinématographiques, raconte de bien jolies histoires. *Le Cage de Cristal* et *Le Petit Ane Blanc* sont justement extraits de son recueil intitulé *Histoires*.

Je crois que dans la cage de cristal il y a une minuscule princesse emprisonnée pour avoir trop aimé Ravel. C'est ce que nous dévoile la musique, qui est si ravélienne... Mais la petite princesse, sentimentale elle aussi, est en cristal. C'est ce qui la rend si claire et si transparente.

Le Petit Ane Blanc.

Pour ce qui est du *Petit Ane Blanc*, il trotte sans ambition, sûr d'être fouetté, mais sûr aussi de se venger. L'auteur a fort spirituellement marqué les coups de fouet et les ruades qui font de ce petit âne blanc un morceau de piano bien sympathique.

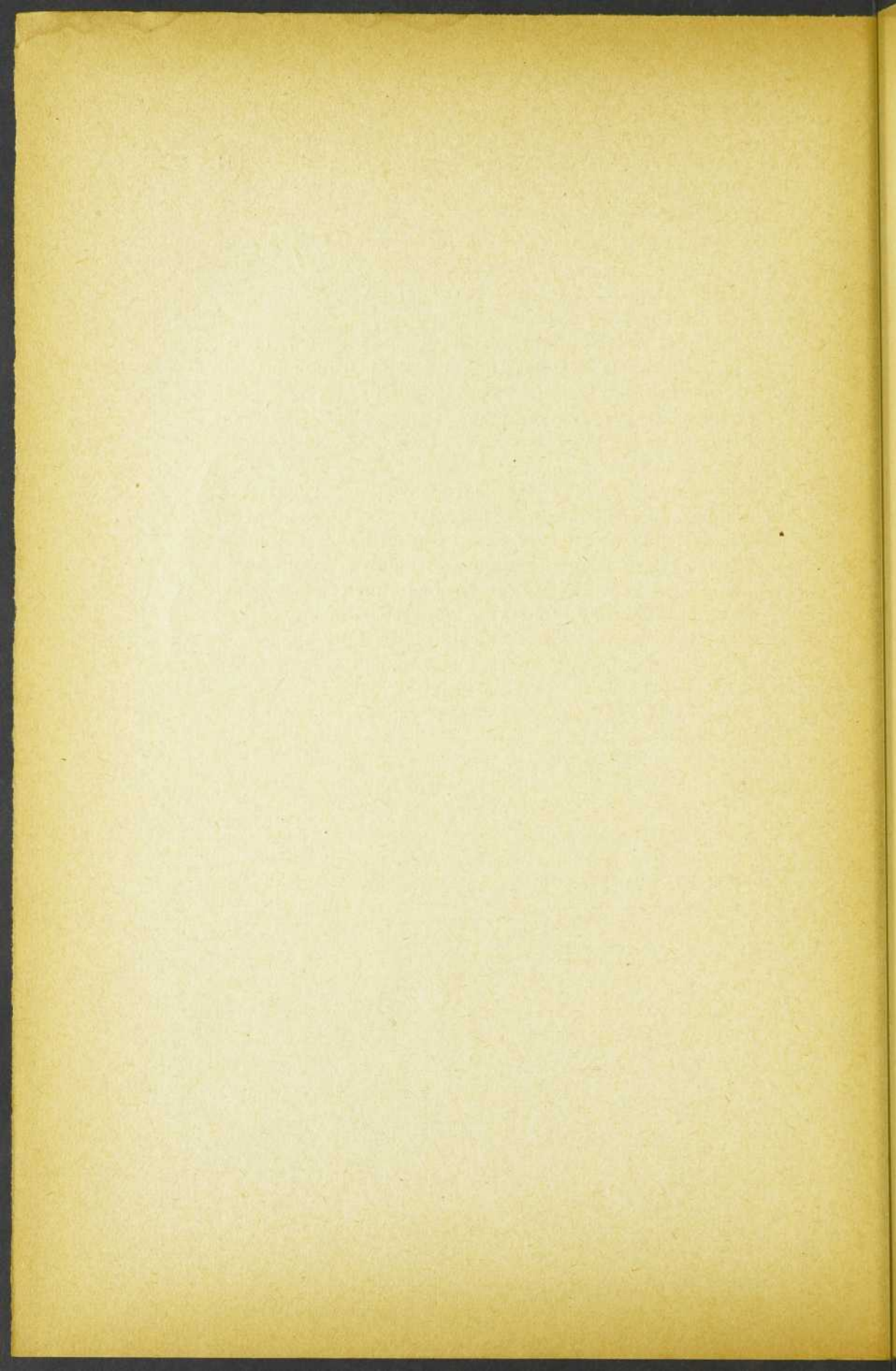
Ce petit groupe sera fait de musiques légères, de musiques sans importance, mais il faut considérer que tout cela a été écrit parmi d'autres jeux. Car la jeune musique française compte, elle aussi, des œuvres très importantes. Et cela dans tous les domaines. D'ailleurs, en ne dédaignant pas le sourire, elle demeure dans la vraie tradition française.

La Cathédrale engloutie.

Je suis, je crois, un peu responsable du sort fait à cette *Cathédrale* en terre canadienne. D'autres pianistes sont attachés à un *Prélude*. Vous savez bien lequel quand on a dit LE *Prélude*. Eh bien! moi, c'est une *Cathédrale*!

Debussy n'a pas voulu imposer ici un sujet net, précis, inévitable. Mais on peut très bien voir dans le prélude qu'il a intitulé *La Cathédrale engloutie*, l'évocation de la vieille légende bretonne de la ville d'Ys engloutie par les flots. Comme vous le savez, cette légende veut que les paysans de la région, à certains moments, entendent les cloches de la vieille cathédrale d'Ys.

Le prélude de Debussy commence dans la brume. La mer est calme. Peu à peu on sort du brouillard. La lumière renaît et le carillon sort enfin de l'ombre, grandiose et solennel. Il disparaît ensuite, cependant que l'eau redevient lisse, dans une atmosphère de nouveau embrumée, mais cependant d'une transparente limpidité. C'est une cathédrale blanche, puisqu'elle est en *do* majeur.



MUSICIENS FRANÇAIS

Mon intention n'est pas de faire une récapitulation complète de la production musicale contemporaine, je veux dire depuis la fin du romantisme, jusqu'à nos jours. Ce serait trop long et trop lourd. Je voudrais seulement indiquer les grandes lignes et les couleurs essentielles de ce mouvement musical français moderne qui a fait suite à Berlioz, à Gounod, à Franck et à Lalo, et qui fut comme une sorte de réaction contre les influences étrangères qui ont longtemps prévalu en France. Je dirai tout de suite que ce mouvement fut anti-romantique et qu'il fut anti-wagnérien dès que Claude Debussy fut entré en scène. Car la France fut longtemps soumise à l'influence wagnérienne et aujourd'hui encore on trouve des musiciens dont la manière de penser se rattache à celle du grand romantique allemand. Mais la musique d'inspiration et de pensée françaises a repris ses droits à la vie et si de nombreux musiciens dépendent encore de l'étranger, il y a, à côté d'eux, des musiciens éloquents dont le génie s'accommode de penser en français: Gabriel Fauré, Claude Debussy, parmi les morts; Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Arthur Honegger, Darius Milhaud, et bien d'autres encore parmi les vivants.

Le Romantisme, cette prédominance de la sensibilité sur la raison, ne pouvait, il semble, mieux s'exercer que sur la musique, art par excellence de sensibilité et le grand romantique français ce serait Berlioz, tout aussi bien que Victor Hugo. Son œuvre, débordante de sensibilité, domine nettement l'intelligence. Celui-là a bien connu tous les excès du romantisme. En effet, son œuvre fourmille de catastrophes et de lamentations. Mais, à la fin du siècle, le romantisme fut en littérature supplanté par le réalisme de

Flaubert, ensuite par l'art des Parnassiens. Après quoi on vit naître un art moins matériel, le Symbolisme. Les Parnassiens s'efforçaient de produire des impressions plastiques, tandis que les Symbolistes voulurent plutôt suggérer des impressions musicales à l'aide du vers.

Des poètes comme Verlaine, Mallarmé et autres « s'avisent que les apparences du monde, vaines par elles-mêmes, prennent un sens profond si on les associe aux idées qu'elles éveillent en nous », ils s'avisent que « la substance matérielle n'existe que dans les impressions qu'elle produit en nous » et ils s'attachent à montrer ces relations. A l'art qui préconisait la copie servile de la réalité, le Symbolisme a opposé l'art de la transposition; au personnage vrai, réel, il a opposé le personnage symbolique. On veut suggérer plutôt qu'imposer des rêves déterminés. La peinture a suivi les mêmes courbes. Elle est romantique après avoir été classique pendant plusieurs siècles. Elle devient ensuite réaliste, en ce qu'elle peut reproduire fidèlement les phénomènes de la nature, et puis, elle devient symboliste et impressionniste. Cet impressionnisme, en peinture, c'est la peinture des impressions prises sur le vif et reportées directement sur la toile sans le souci des conventions ni des proportions. Cette peinture ne se rapporte qu'au témoignage des sens. Il s'agit de voir et de sentir.

Voilà donc pour la musique des théories magnifiques et pleines d'avenir. En premier lieu, elles indiquent le moyen de s'affranchir des données trop exactes du classicisme et du réalisme. Mais, entre temps, le wagnérisme va sévir et tous les musiciens de France, ou presque, en seront atteints. Wagner, grand musicien allemand du XIX^e siècle, a rêvé d'une combinaison de tous les arts. Plus encore, il a voulu asservir la musique au drame. Je n'ai pas à faire ici le procès de cette grande théorie qui fait d'ailleurs déjà partie des choses du passé, qui est classée, et dont on a depuis longtemps, en France, reconnu l'erreur. En effet, actuellement,

au lieu d'associer les arts, on les dissocie. Chacun chez soi. C'est une formule plus intelligente. Mais au beau temps du romantisme, on pouvait n'être pas très intelligent et c'est devenu un lieu-commun de dire que Victor Hugo, par exemple, un des plus grands génies français du XIX^e siècle, ne l'était guère. Mais il fut un grand inventeur d'images et il a remué tout un monde. On a vu qu'un Berlioz, lui aussi, fut avant tout mené par sa sensibilité désordonnée.

Mais la réaction fut plus sensible encore et plus complète dans la Symphonie ou musique pure, c'est-à-dire musique sans texte, sans drame. César Franck, musicien d'origine belge, mais français par tempérament, et qui vécut de 1822 à 1890, prit la tête du mouvement en faveur de la musique pure. Il sut faire comprendre à toute une pléiade de jeunes musiciens tout ce qu'avait de dangereux le wagnérisme, comme aussi tout ce qu'il avait de bon. Par son œuvre et par son enseignement, son influence fut considérable, et on le considère à bon droit comme le sauveur de la symphonie en France, à un moment où les musiciens ne savaient plus très bien où trouver leur domaine. Franck leur réapprit la musique pure et la Symphonie. Vincent d'Indy, Pierre de Bréville, Ernest Chausson, Charles Bordes, Albéric Magnard, Henri Duparc, Guy Ropartz et même le si spirituel et si pittoresque Chabrier, voilà autant de disciples fervents de Franck qui s'inscrivent désormais au frontispice de la renaissance musicale française. Le théâtre continua à faire effort à la suite de Saint-Saëns et de Massenet, mais ni d'Indy avec *Fervaal*, ni Charpentier avec *Louise*, ni Henry Février avec *Monna Vanna*, ni Bruneau avec *Le Rêve* d'après le roman de Zola, ni Erlanger avec *Aphrodite*, ni bien d'autres n'ont contribué au développement de l'esthétique nouvelle ni même à l'amélioration de la forme lyrique ou théâtrale. Pour trouver au théâtre une œuvre absolument neuve, une œuvre complète et belle après *Tristan* et *Yseult* de Wagner en Allemagne, et après

Carmen de Bizet en France, une œuvre qui soit une rupture avec le wagnérisme, qui soit le commencement d'un âge nouveau en même temps qu'un point capital et achevé dans l'histoire de la musique, il faut attendre la révélation de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, en 1902. *Pelléas* est, en effet, un renouvellement du genre, une sorte de drame lyrique où texte et musique sont unis, mais libres. Ici, texte et musique vivent de leur vie propre. Ils ne se fondent pas ensemble, ni ne se nuisent, mais ils se complètent. *Pelléas* de Debussy est une œuvre musicale. La musique n'a pas voulu être l'esclave du drame comme dans les opéras de Wagner, où, cependant, c'est encore elle, la musique, qui nous intéresse et nous plaît toujours le plus. Il semble au contraire que celle de Debussy exprime à soi seule tout le contenu du texte de Maeterlinck, si suggestif, si mystérieux, si impalpable et précisément si propice à l'expression musicale. Les œuvres de cette qualité sont rares dans la musique française. On compte ensuite *Ariane et Barbe Bleue* de Paul Dukas, aussi sur un texte de Maeterlinck, qui est un autre chef-d'œuvre, et puis cette autre merveille d'équilibre et d'expression lyrique: *Pénélope* de Gabriel Fauré. En y ajoutant le *Mârouf* de Rabaud, il semble que ce soit là les plus beaux accidents d'un genre qui s'en va tombant en désuétude et qui ne semble pas devoir survivre à la crise moderne. On peut y ajouter *L'Antigone* du jeune, bouillant et savant Arthur Honegger, qui recherche un nouveau rythme dans la prosodie, à la fois plus plastique, plus rapide et plus vocal. Tous les autres musiciens de France, que ce soit Maurice Ravel avec *L'Heure Espagnole* ou *l'Enfant et les Sortilèges*, que ce soit Albert Roussel avec *Padmavati*, que ce soit Séverac ou n'importe quel autre plus jeune, aucun, dis-je, ne semble avoir trouvé la formule qui remettra en honneur ce genre qui ne s'accorde plus avec nos conceptions actuelles et le tempérament des gens pressés d'aujourd'hui.

En effet, aujourd'hui nous n'avons plus les loisirs de nous attabler à ces festins qui durent des heures, quelquefois quatre ou cinq heures, tel *Parsifal* de Wagner, quand on sait fort bien que cette même substance pourrait être exprimée en moins de temps. Je vous dirai qu'un jeune musicien français, Darius Milhaud, a écrit un opéra considérable par le sujet et la portée, et qui est ramassé en moins d'une heure. Actuellement, il faut aller vite. J'ajouterai donc que les chefs-d'œuvre dont je viens de parler, *Pelléas*, *Ariane*, *Pénélope* et *Antigone*, vivront longtemps dans la musique française, parce que leurs auteurs n'ont pas cherché, par exemple, la fusion d'arts divergents, ni l'asservissement de la musique au drame, mais plutôt un commentaire, un prolongement du drame en musique, un développement musical parallèle au drame, l'un et l'autre ne se gênant ni ne se contrariant jamais. Aujourd'hui, la musique et le drame conservent au théâtre leur indépendance. L'un et l'autre expriment la même chose, mais par des moyens différents. L'un et l'autre se fortifient.

Bref, à côté d'une musique qu'on pourrait appeler industrielle, et dans laquelle il faut inclure tous ces opéras à grand spectacle et à recette assurée, ces opéras sortis de Meyerbeer (lequel Meyerbeer, d'ailleurs, était d'origine allemande) et de Massenet, une musique pure a pris naissance en France, et a atteint son plus haut point de perfection en moins d'un demi-siècle. En même temps, cette musique pure a vu grandir le nombre de ses adeptes. En développant le concert, on a fait l'éducation du grand public. Et ce grand public prend désormais à la musique un plaisir et un intérêt tels, qu'il semblerait impossible de lui retirer les grands concerts d'orchestre, qui font aujourd'hui partie de sa vie. Jamais l'école française n'a eu autant de vitalité qu'aujourd'hui, ni autant de curiosité, d'originalité et de diversité. Jamais elle ne s'est imposée à l'attention du monde avec autant de force persuasive et de charme.

Pour donner plus de clarté à mon exposé, je vais isoler quelques grands noms, ceux qui me semblent illustrer les plus beaux fleurons de la musique française d'aujourd'hui. Pour être complet, je devrais m'intéresser à une demi-douzaine de noms, au moins, mais cela nous mènerait trop loin. Les noms de Gabriel Fauré, Claude Debussy et Maurice Ravel nous suffiront. Ces musiciens-là ont inventé quelque chose. Après eux, la manière de penser et de sentir n'a plus été la même en France. N'allez pas croire que Ravel soit déjà du passé. Il est encore bien vivant, il est même venu nous voir, tout récemment, à Montréal et il est encore tout jeune, puisqu'il est né en 1875. Mais ce tout petit homme, encore jeune, a joué un rôle considérable dans la musique française. Fauré et Debussy sont morts.

Gabriel Fauré est né en 1845 et mort en 1924. Il a vécu assez longtemps pour goûter les douceurs de la gloire. Il a passé sa vie à être organiste soit à Paris ou en province, inspecteur des Beaux-Arts, professeur de Composition au Conservatoire de Paris, plus tard directeur de ce même Conservatoire, enfin membre de l'Institut de France, et célèbre à travers le monde. Louis Laloy a écrit, quelque part, que « c'est par lui que la renaissance de la musique française a commencé ». C'est lui qui un des premiers a bouleversé les vieux systèmes où l'on manquait d'air, et qui a soumis la musique « aux lois non écrites des belles lignes et des mouvements harmonieux ». Lui-même, en parlant un jour de l'idéal d'un musicien français, a défini sa manière et son esprit: « Le goût de la clarté dans la pensée, de la sobriété et de la pureté dans la forme », voilà bien, en effet, les lignes essentielles de l'Art fauréen. Il a été opposé à toute formule, soit descriptive ou imitative, et il n'a voulu chanter, toujours, que la musique pure, la simplicité et la pure émotion. Sa musique crée une atmosphère pleine de poésie, d'images, de visions et de

formes sensibles, à la fois tendres, délicates et vigoureuses. Le bon goût de Fauré, ce fut un des miracles de la fin du XIX^e siècle, aussi son sens de la mesure et des proportions. Il a touché à tous les genres, et que ce soit au théâtre (son opéra *Pénélope*, qu'il écrivit à la fin de sa vie, son premier opéra est un parfait chef-d'œuvre), à la musique de chambre, au lied ou au piano, il a partout excellé. Ses mélodies pour chant et piano ont une transparence, une originalité, un charme, une flexibilité et une tendresse jusque-là inconnues. En un mot, on trouve en lui une discipline classique nécessaire à l'équilibre de ses œuvres, de toutes les œuvres, d'ailleurs, mais une discipline qui n'a jamais empêché sa musique de se renouveler sans cesse et d'être demeurée, jusque dans ses dernières pages, toujours fraîche et éternellement jeune.

Fauré doit beaucoup à Schumann, à qui il est parent par la sensibilité. Avant de vous faire entendre de ses œuvres pour piano, il ne sera pas déplacé de vous faire entendre une petite pièce du grand romantique allemand qui va généralement tout droit à notre cœur.

L'art populaire de la Russie a spécialement impressionné Debussy et bien des biographes montrent dans son œuvre les pages où il s'est souvenu des rythmes magnifiques des danses et des chants populaires et aussi des tziganes. La couleur, l'expression, la liberté, la parfaite insoumission de cette musique russe l'a fortifié dans ses propres directions. Mais Debussy n'a pas fait de musique russe. Il fut au contraire un des premiers à sentir fortement la nécessité pour la musique française de s'affranchir de l'étranger. C'est lui qui, un des premiers, a conseillé le retour vers le passé, vers le grand Rameau, vers les Couperin, vers les clavecinistes du XVII^e et du XVIII^e siècles, où il savait qu'on trouverait une sève nouvelle, le sens et l'esprit d'une musique française qu'il conseillait de faire simplement en

l'adaptant à notre époque, aux moyens d'expression du xx^e siècle.

Mais Debussy n'a jamais voulu régenter personne. S'il s'est révolté contre les règles du jeu de la composition, telles qu'on les comprenait dans cette vénérable institution, qu'était à ce moment-là le Conservatoire de Paris, il n'a jamais prétendu que celles dont il entendait user étaient les seules bonnes. Il entendait par là qu'elles l'étaient pour lui, et on sait qu'il n'eut jamais envie de contrarier sa nature. Debussy avait du génie, et il nous a laissé de nombreux chefs-d'œuvre: *Pelléas et Mélisande*, le *Quatuor à cordes*, un nombre considérable de mélodies, de pièces pour piano, des poèmes symphoniques qui sont parmi les plus belles pages de la musique de tous les temps. Cet art, tout intérieur au début, plein de pudeur, tout en nuances et en délicates évocations, a su se transformer avec le temps et devenir un peu plus extérieur, plus serré et plus précis, sans rien perdre de sa finesse et de sa subtilité. Cet art-là ne veut être ni une leçon de morale, ni de philosophie. C'est tout simplement une leçon de musique ou, si vous préférez, de plaisir musical. C'est un art près de la chair et tout à l'opposé d'un jeu froid de l'esprit. Debussy, le musicien le plus artiste et le plus sensible de tous les temps, a osé écrire que « la musique doit humblement chercher à faire plaisir ». Au temps du romantisme wagnérien, c'était de l'audace. Il faut, disait-il encore, « que la beauté soit sensible, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous ayons aucun effort à faire pour la saisir ». Par conséquent, sa musique n'est pas faite pour être regardée, mais entendue. Celle-là aussi, comme celle de Fauré, ose charmer. Cela ne l'empêche pas d'avoir de la grandeur et de la profondeur.

Les musiciens français, en se rapprochant de leurs ancêtres des xvii^e et xviii^e siècles, notamment de Rameau

et de Couperin, se sont, en même temps, curieuse coïncidence, rapprochés de la nature. Le romantisme avait favorisé cette union de l'homme avec la nature, mais alors, avec les romantiques, on voyait la nature d'une façon un peu bien grandiloquente. Elle était prétexte à cris, à larmes et à sentimentalités quelques fois douloureuses. Un Liszt et un Berlioz, dans une œuvre d'une page, étaient capables de loger au moins une tempête, un orage avec éclairs, avec tonnerre et, naturellement, les catastrophes qui s'ensuivent. Aujourd'hui, on voit la nature d'une façon plus tranquille et mieux proportionnée à l'échelle humaine. La musique d'aujourd'hui s'intéresse à tous les mouvements de l'atmosphère, aux jeux du soleil, de l'eau, des arbres, de la lune et des nuages. Mais cette musique impressionniste (cela veut dire musique d'impression, je l'ai dit tout à l'heure) n'est pas de la photographie, elle ne reproduit pas exactement les bruits de la nature. Elle suggère, elle évoque avec les moyens dont elle dispose, le son.

Ainsi, quand Debussy intitule un de ses morceaux de piano *Jardins sous la pluie*, il n'entend pas imiter la chute des gouttes de pluie. Il sait aussi qu'un jardin, sous la pluie, peut aussi être brillant à la faveur d'une éclaircie, d'un rayon de soleil. Il ne s'agit pas de brouillard, encore moins de cataclysme. Debussy ne fait pas d'orages, Liszt les a tous faits.

La musique d'eau n'a pas pris naissance qu'avec ceux des musiciens que nous appelons les modernes. On le verra quand il s'agira de Ravel. Mais Debussy a été particulièrement heureux dans ce genre de traduction ou d'évocation. Ses *Poissons d'or* et ses *Reflets dans l'eau* sont parmi les plus belles réussites de la musique que j'appellerais « aquatique ». Aux *Jardins sous la pluie*, qui illustre déjà la thèse, j'ajouterai les *Reflets dans l'eau*, beau poème de l'eau où s'estompe la lumière, où les mirages et les reflets sont chan-

geants, où l'on sent tout au cours de la pièce palpiter trois notes qui sont comme la base mélodique de l'œuvre.

Comme sujet de nature, il y a encore la lune, la nuit étoilée, qui ne saurait, il semble bien, être mieux évoquée que par la musique. Déjà, Wagner, Chopin et Franck y ont excellé. Certains Nocturnes de Chopin, certaines Etudes sont de merveilleux poèmes lunaires. Debussy et Fauré, par exemple, ont mis en musique le même *Clair de lune* de Verlaine et on ne sait lequel des deux est le plus évocateur. Les pièces pour piano à tendance lunaire de Debussy sont nombreuses, mais je vous jouerai la plus simple de toutes, et qui est une des premières œuvres de l'auteur de *Pelléas*. Le titre est *Clair de lune*, comme de juste.

J'ai souvent parlé d'équilibre et de proportions parfaites de forme et de fond, à propos de l'art debussyste. Je ne saurais mieux illustrer cette proposition qu'en vous faisant entendre *La Cathédrale engloutie*, un Prélude qui fait partie des vingt-quatre que Debussy écrivit pour le piano. Il ne s'agit pas, ici, d'une cathédrale qui s'écroule dans l'eau. Non plus d'un raz-de-marée. C'est une évocation, un paysage aussi simple que possible. Mais il est grand, celui-là, par le contenu, par le ramassé du sujet évoqué. Si on tient à un sujet, on peut toujours se souvenir ici de la vieille légende bretonne de la ville d'Ys engloutie par les flots. Cette légende dit entre autres choses que les paysans des environs d'Ys entendaient, certains soirs ou certains jours, les cloches de la cathédrale engloutie sonner au fond de l'eau. C'est déjà suffisant comme sujet de méditation pour un Debussy et son évocation est très sensible. Tout d'abord, il crée l'atmosphère dans laquelle va se dessiner le paysage. La première page est dans la brume. Peu à peu, la brume se dissipant, le dessin se fait plus net et on entend alors les cloches sonner, solennelles et claires, en *do* majeur. Ici, dans cette *Cathédrale* de Debussy, aucun ornement inutile, aucune fioriture ne dérange les belles et nobles

lignes du plan. Cette pièce, par ses proportions, par son équilibre, est classique et c'est, jusqu'ici, une chose unique dans toute la littérature du piano, c'est une cathédrale romane.

Maurice Ravel fut longtemps considéré comme l'enfant terrible de la musique française. Dès qu'il parut dans le monde de la musique, sa personnalité était déjà reconnaissable. Il est peut-être le plus jeune de tous les compositeurs français d'aujourd'hui, bien qu'il soit âgé de cinquante-trois ans, étant né en 1875.

Ravel n'est plus pour nous un inconnu. Son concert de Montréal a fixé à jamais dans l'esprit de certains auditeurs sa fine et spirituelle silhouette. On veut en ce moment le faire passer pour juif, parce que les gens de ce nom en Allemagne, par exemple, sont juifs. Les David ne le sont-ils pas, juifs, dans certains pays? Mais rassurez-vous, si tant est, que cela vous inquiète, Maurice Ravel n'est pas juif. Il est bel et bien né en France, de parents français et c'est une erreur d'état civil qui a changé son nom de Revez en Ravel, qu'un de ses ancêtres portait encore sous Charles X.

Maurice Ravel est donc essentiellement un musicien français. Je veux dire, par ce cliché commode, que se trouvent réunies en lui toutes les qualités qu'on se plaît généralement à reconnaître au génie français, lesquelles sont de goût, de tact, de mesure, de finesse et de sensibilité. On trouve aussi dans sa musique un sens de l'humour, une ironie subtile et jamais lourde, une psychologie très fine qui ajoutent encore à l'extrême séduction de cet art sans pareil dans la production contemporaine. On l'a taxé de sécheresse. Celui-là, en effet, n'a pas le cœur trop gros, ni toujours ouvert, ni toujours en ébullition. On trouve chez lui une pudeur exquise. Ce musicien sait faire une différence entre sentiment et sentimentalité, la sentimentalité étant, si vous voulez bien, la caricature du sentiment. Son art est surtout intelligent et sensuel, mais il est aussi

sensible. On ne peut pas ne pas sentir qu'un cœur ne soit passé par là. Mais il est ennemi de la grandiloquence et de l'emphase, tout comme Debussy, d'ailleurs, et il considère comme impudiques les douloureuses contorsions romantiques à quoi nous ont accoutumés certains génies. En renouant avec Debussy, mais différemment, une tradition française depuis longtemps abandonnée ce musicien de France nous a redonné le goût d'un art plus simple que celui des romantiques, plus délicat et subtil. Cet art nous touche sans nous bousculer.

Si Debussy avait un culte pour Rameau, Ravel, lui, en entretient un pour Couperin. Debussy a écrit un « Hommage à Rameau » qui est une belle et large Sarabande. Ravel, lui, a écrit un « Tombeau de Couperin », une suite pour piano de six pièces.

Sœur Monique est une jolie pièce de clavecin, fraîche et menue. Ravel, lui, se souvient de Couperin, il lui rend hommage. C'est la même veine, mais dans la langue de Ravel, dans un esprit renouvelé.

La musique d'eau n'a pas pris naissance avec les compositeurs d'aujourd'hui. En effet, Liszt, qu'on pourrait avec Chopin appeler le père de la musique moderne de piano, a fait l'éloge de l'eau. Un de ses plus beaux morceaux de piano, un morceau des « Années de Pèlerinage en Italie » décrit les *Jeux d'eau à la Villa D'Este*. C'est le premier modèle du genre et un parfait chef-d'œuvre. Cela sonne clair et c'est pour l'époque d'une audace d'écriture et d'harmonie tout à fait remarquable.

Ravel aussi a écrit des jeux d'eau, très certainement sous l'influence de ceux de Liszt. Mais c'est du Ravel. Il n'imité pas le jeu d'une fontaine, directement, il en suggère le rythme, le mouvement. Ici, non seulement on entend le jeu de l'eau, on voit l'eau et il semble qu'on sente la fraîcheur. C'est un paysage d'eau jouant au soleil.

L'œuvre de Ravel est diverse et considérable. Sa musique

de chambre est magnifique et ses poèmes symphoniques admirables. C'est un grand animateur de l'orchestre. Sa Valse est un prodigieux tourbillon de musique. Je regrette de ne pouvoir vous illustrer toutes ces belles œuvres.

L'Espagne a été pour les musiciens de tous les pays une source d'inspiration féconde. Debussy a trouvé là l'inspiration de très belles pages. Un de ses grands poèmes symphoniques s'intitule *Ibéria*. Ravel a fait une *Rhapsodie Espagnole* pour orchestre et aussi *l'Heure Espagnole*, qui est un opéra-comique, et diverses Habaneras pour piano et instruments. Les plus jeunes sont, eux aussi, sensibles aux rythmes espagnols et l'un de ceux-là, Gabriel Grovlez a écrit des *Souvenirs d'Espagne*, qu'il intitule en espagnol « *Recuerdos* », et qui sont une pièce très brillante. Le rythme en est très accusé. Les couleurs y sont fortes et vibrantes, exposées par contraste, et les mélodies très chaudes, toutes ensemble d'un sentiment physique et un peu banales. Mais c'est plein de vie.

Mais cette musique, en quoi est-elle française? La réponse n'est pas facile, et il semble bien que toutes les réponses seraient ici insuffisantes. Cette musique n'est pas française seulement parce que les auteurs en question sont français. Elle l'est sans le faire exprès, comme le dit si bien Pierre Lasserre. C'est, il me semble, la seule bonne manière de l'être. « L'esprit et le goût français, dit encore Pierre Lasserre, sont des choses qui ne se définissent pas, qui ne se mettent pas en formules, non pas qu'elles manquent de corps et de réalité, mais parce que, au contraire, la réalité en est trop vive et trop débordante. Il n'y a rien de plus réel, de plus distinct que la physionomie d'un individu, surtout si une personnalité supérieure rayonne dans ses traits. Mais cela se perçoit et ne peut se définir. Il en est de même de l'esprit français. C'est un individu vivant. »

La musique, par exemple, de Fauré, Debussy et Ravel est

française en ce qu'elle correspond exactement à ce que nous savons du génie français, en ce qu'aucune obscurité ne trouble son sens, en ce que ce sens, tout le monde peut le percevoir sans qu'il soit nécessaire de le définir. C'est de la musique sans métaphysique, de la musique pure, de la musique qui n'a d'autre souci que d'être musicale. Les caractères de cette musique sont les caractères même de l'esprit et du tempérament français. Ce premier caractère, c'est la clarté, « non pas cette clarté des œuvres dénuées de pensée, mais la clarté de l'esprit qui a réfléchi et qui propose, bien ordonnés, les fruits de sa méditation ». « C'est la clarté dans l'ordonnance et dans l'expression, écrit si justement un autre musicologue français, G.-Jean Aubry. C'est ce qu'on a justement appelé la peur de l'emphase. » Cela n'empêche d'ailleurs pas un certain lyrisme de vivre dans cette musique, mais ce lyrisme, jamais il ne débordera, car on a, généralement, en France, le sens de la mesure et aussi celui du ridicule.

Une des caractéristiques de la musique d'aujourd'hui, en France, c'est la parfaite proportion des moyens qu'elle emploie à l'expression d'une idée. C'est aussi les rapports parfaits qui régissent sa composition, ce tact suprême, cet équilibre qui ont toujours été le propre du génie français dans tous les temps. En France, « on sait dire les choses brièvement, sans avoir l'air d'y toucher ». On met, à montrer son cœur, toujours une certaine pudeur. Mais cela n'empêche nullement l'intensité dans l'émotion et quelques mélodies de Fauré en disent plus long au cœur que certains opéras de trois heures ou symphonies d'une heure. Quand un musicien français a dit une chose clairement, il considère inutile d'insister, de frapper dessus à coups de marteau pour la faire entrer. Il n'est d'ailleurs plus nécessaire de frapper si fort aujourd'hui pour se faire entendre; le public qui écoute est plus cultivé et comprend plus vite. Et comme il est généralement pressé, il ne faut pas le retenir longtemps.

On reproche aux compositeurs d'aujourd'hui de n'avoir pas de mélodies, pas de chant, pas d'air dans leur musique. On leur reproche d'être incompréhensibles (je dois avouer qu'il s'agit du Canada, car en France, en Europe, il n'est plus question de cela parmi les gens cultivés) on leur reproche, dis-je, d'être incompréhensibles, touffus, d'écrire des mélodies dont on ne peut pas se souvenir, qu'on ne peut pas chanter après les avoir entendues. C'est toujours le même vieux reproche. On l'a dans le temps adressé à Bach, à Mozart, mais oui, si impossible que cela paraisse aujourd'hui. On l'a adressé à Beethoven, à Chopin, à Wagner. Il était inévitable qu'on l'adressât à Debussy et nous sommes à peu près assurés que cette plainte sera de tous les temps. Si, aujourd'hui, nous percevons clairement les mélodies dans les œuvres classiques ou romantiques, c'est que nous y sommes habitués. Nous avons été trempés dans leur atmosphère. Ces mélodies sont ambiantes, dans l'air. Ces pages de Beethoven que nous trouvons aujourd'hui si simples, elles paraissaient inintelligibles il y a un siècle. Telles symphonies de Beethoven au moment de leur apparition ne semblaient être que du bruit... Et *Pelléas*, qui, en 1902, semblait ne contenir aucune mélodie sensible et qu'on put retenir, est aujourd'hui considéré comme une œuvre classique. Cette œuvre est, en effet, installée au répertoire de l'Opéra-Comique de Paris et elle fait recette. Il faut aussi se rappeler que tout juste avant la guerre, on a protesté avec véhémence contre la musique de Stravinsky, le plus grand des musiciens russes d'aujourd'hui, on trouvait sa musique barbare et incompréhensible. Aujourd'hui cette musique est acceptée par à peu près tout le monde. Une œuvre comme le *Sacre du Printemps*, si révolutionnaire en 1913, nous apparaît déjà comme apaisée et... classique. Depuis, on en a vu bien d'autres. Il y a deux mois, à Paris, une œuvre d'un jeune compositeur viennois, Alban Berg, a été sifflée. Le

public a fait un tel chahut qu'elle n'a pu être entendue convenablement. Et rien ne nous dit que cette même œuvre, dans un an ou deux, sera au moins acceptée par les musiciens. Je ne veux pas dire que le fait de siffler une œuvre ou de n'y rien comprendre, signifie qu'elle soit bonne. Ce n'est pas toujours le cas. Je veux seulement remarquer que nous pouvons bien n'être pas capable de comprendre une belle œuvre à son heure et que, dans ce cas, un peu de modestie s'impose.

TROIS MAÎTRES DE LA MUSIQUE FRANÇAISE: FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL.

Les quelques dernières années ont vu disparaître tour à tour les plus grands maîtres de la pensée musicale française: Saint-Saëns, Fauré, Debussy; plus tard, Vincent d'Indy, Paul Dukas; au cours de l'année dernière, Albert Roussel et Gabriel Pierné; et enfin, récemment, Maurice Ravel.

Il me semblerait injuste de ne pas essayer de situer en quelques mots les positions qu'occupaient Pierné et Roussel dans les cadres de la musique française.

La musique de l'auteur de *Cydalise* est faite de spontanéité, de charme et de grâce. Peut-on trouver plus de fraîcheur que dans ses deux oratorios les plus célèbres, *La Croisade des Enfants* et *Les Enfants à Bethléem*.

Sans être prétentieuse, cette musique correspond aux caractères généraux de la musique française.

On classe Pierné parmi les indépendants, c'est aussi bien dire qu'il a subi à la fois l'influence de Debussy et de Fauré, mais que, dans ses dernières œuvres, il a, quand même, réussi à dégager sa personnalité.

Quant à Roussel, après avoir subi, pendant assez longtemps, non seulement l'influence, mais l'emprise de la Schola, il a trouvé une personnalité qu'il serait malaisé de définir. Selon un auteur, « la matière musicale dont il se sert a une sorte de rigidité qui, à première vue, semble inapte à contenir des sensations d'une subtilité extrêmement raffinée ».

Il n'a ni la richesse harmonique d'un Ravel ou d'un Debussy, ni la chaleur mélodique d'un Fauré. La beauté de sa musique provient plutôt d'une ambiance poétique qu'il crée.

Les *Invocations*, le *Festin*, le *Trio*, la *Suite en Fa*, voilà autant d'œuvres qui, tout en ayant subi l'influence debussyste, sont à la fois situées à mi-chemin entre ce qu'on peut appeler la musique impressionniste, descriptive et la musique pure.

Il est cependant certain que ni Pierné, ni Roussel, n'occupent dans le monde de la musique, le même rang qu'un Fauré, un Debussy ou un Ravel.

Sans doute, la musique française n'est pas née d'hier, et elle a connu des jours glorieux au temps de Rameau, Couperin et autres clavecinistes de cette époque.

Il faut bien avouer, cependant, qu'après eux, les Meyerbeer, les Auber l'avaient illustrée d'un éclat plus apparent que profond.

Avec Bizet et Saint-Saëns, le regain de vie avait aussi été en surface.

Mais c'est Fauré qui le premier a donné vraiment une tournure d'expression française à la musique.

Selon Louis Laloy, Fauré a voulu soumettre la musique « aux lois non écrites des belles lignes et des mouvements harmonieux, selon les formes qui existaient avant lui et convenaient à son tempérament ».

C'est pourquoi on ne peut pas dire qu'il ait été rénovateur au même sens que Debussy l'a été.

Les *Nocturnes*, Les *Ballades*, Les *Impromptus* sont de forme tout à fait classique. La personnalité de leur auteur y est révélée plus spécialement par l'harmonie qui est d'une extrême mobilité, et qui est même à l'occasion, presque décevante. Ce jongleur nous ramène au ton initial juste au moment où l'on croyait en être le plus éloigné.

Par une cadence inattendue, il évite la banalité dans laquelle tout autre aurait sombré, qui n'aurait pas eu son génie.

Cette musique, faite d'émotion contenue, qui ne trouve sa source qu'en elle-même, obéit à une rigoureuse logique

qui découle d'une idée musicale et *non pas d'une idée philosophique*.

Il ne faudrait pas, cependant, conclure de là que c'est une musique intellectuelle.

Si on peut dire de la musique de Debussy qu'elle est extrêmement sensuelle, je crois qu'on peut dire de celle de Fauré qu'elle est essentiellement sensible et émotive.

Dans ses premières œuvres, Fauré se sert d'une esthétique qui est aux antipodes de sa nature. Sa musique peut, à ce moment, être qualifiée de mondaine, dans le sens le plus large du mot, c'est-à-dire, élégante, distinguée, spirituelle. En un mot, elle semble avoir avant tout le souci de plaire.

Elle évite les longueurs, les redites, un étalage indécent de science, de sentiments vulgaires ou de passion. Elle est, à proprement parler, un objet d'art.

Il est certain qu'il ne faut pas chercher à y trouver la même expression qu'on rencontre dans une symphonie de Brahms ou de Sibelius; elle ne cherche pas à être cela.

Peu à peu, cependant, dans ses *lieder*, car les mélodies de Fauré sont des *lieder*, dans sa musique de piano comme dans sa musique de chambre, la musique de Fauré devient immatérielle; elle se spiritualise.

C'est à ce moment que le lyrisme de Fauré s'élève à un niveau jusque-là inconnu, non pas tellement dans le sens de la générosité du verbe ou de sa chaleur, mais plutôt dans le sens du dépouillement.

Et c'est ce qui fait que cette musique n'a aucun « *appeal* » sur le public. Sa beauté est trop pure et conserve trop de pudeur. C'est une musique intérieure, intime; c'est une musique de chambre.

Il ne faudrait cependant pas prendre ces expressions au sens péjoratif. Certains bibelots, certains vases de Sèvres n'ont-ils pas plus de valeur que bien des croûtes de grande dimension. La dimension n'ajoute rien à la beauté intrin-

sèque d'une chose et si je dis que la musique de Fauré est une musique de chambre, c'est simplement qu'elle ne sacrifie pas à la virtuosité pour elle-même, et qu'elle n'est pas faite pour épater.

Tendre, sensible, caressant, intime, profond sans aucun doute, l'art de Fauré parle humainement au cœur. Par le moyen d'une langue substantielle et chaude, cet art ne marchande jamais son plaisir à qui veut bien faire l'effort d'en approcher et celui de le comprendre.

La rénovation apportée par Claude Debussy fut plus profonde en ce sens qu'il s'attaqua aux racines mêmes de la musique.

Il ne faut pas oublier qu'au moment où Debussy apparaît, l'influence wagnérienne est dans toute son apogée. Or, l'expression wagnérienne est absolument aux antipodes de l'expression française. Pour faire ressortir cette dernière, il fallait combattre l'autre, et c'est ce à quoi Debussy s'est consacré.

A la confusion et aux redondances, il fallait donc opposer la clarté, la précision, qualités éminemment françaises.

Cette musique française, Debussy la voulait libre, sensible et près de la chair. Il voulait qu'elle cherche humblement à faire plaisir et qu'elle ose charmer.

Il répugnait à l'idée d'une musique philosophique, d'une musique qui voulût exprimer un axiome, un dogme, une thèse. Il voulait que la musique fit aussi plaisir aux sens. Il voulait que l'on prit plaisir à l'entendre, car il ne redoutait rien tant que le prestige de l'ennui qui caractérise tant de faux chefs-d'orchestre.

Rien d'étonnant à cela pour qui connaît tant soit peu la vie intime de l'auteur de la *Mer*. Sa nature même le portait vers la volupté.

On a dit, on a écrit bien des choses sur la vie conjugale de Debussy. On l'a accusé de bien des laideurs morales. On ne s'est jamais donné la peine de comprendre ses raisons psychologiques, encore moins celles de son cœur.

Mais nous savons qu'il n'a guère été heureux avec sa première femme, Rosalie Texier. Et puisque les lois françaises le lui permettaient, pourquoi se serait-il refusé l'occasion de remettre un peu de bonheur au fond de son cœur. On a dit qu'en épousant Emma Bardac, il avait voulu faire un mariage d'argent. C'est faux de toutes façons. Et d'ailleurs, on ignore encore trop de détails sur la vie intime de Debussy pour porter un jugement définitif.

Et puis, ça n'est pas notre affaire. Il nous est permis cependant de considérer que ce musicien français qui, selon son propre dire, considérait la musique comme l'expression de la chair nue, de l'émotion, n'était pas un homme ordinaire.

Avant de le juger dans son cœur et dans son âme, il faut d'abord être capable de le comprendre. Car, ensuite, on est sûr de l'aimer.

Or, nous savons que tout portait Debussy vers l'amour. De cela, sa musique porte la plus chaude empreinte. Ses mélodies, ses poèmes d'orchestre et sa musique de piano en sont autant de révélations.

Est-il, en effet, plus beau poème de sensualité que le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*?

On comprend que son apparition ait suscité tant de surprises qui, ici, durent encore. Depuis le *Tristan* de Wagner, personne n'avait osé parler un langage aussi direct.

C'était un hérétique, celui qui, d'un seul coup, s'affranchissait de toutes les données établies, renversant toutes les théories admises, avait atteint le sommet, affirmé une personnalité indiscutable, et ouvert la porte à des façons nouvelles de s'exprimer.

Car Debussy a agrandi et affranchi le domaine sonore laissé par Wagner. Il a trouvé un moyen nouveau d'exprimer sa sensibilité, il a créé une esthétique nouvelle. Il a chambardé jusqu'à la forme musicale.

Ses thèmes, au lieu de se développer en un moule con-

ventionnel, se renouvellent sans cesse, se replient sur eux-mêmes pour mieux rebondir, rejaillir plus vivants et plus jeunes.

Ses thèmes suggèrent plus qu'ils n'affirment; ils s'insinuent, nous éclairent et nous laissent le soin de compléter. Selon l'expression de M. Poueigh: « L'impression ressentie est contenue toute entière dans les premières mesures du morceau, le reste, c'est de la musique, je veux dire, un développement purement musical qui se prolonge et se dérobe suivant le caprice de son imagination ou la fantaisie de sa nature — Fantaisie et caprice qui ne vont pas à l'aventure, mais restent soumis à certaines lois. »

Aux idées nouvelles, il fallait un vocabulaire rénové. Ce vocabulaire, Debussy l'a trouvé dans les gammes anciennes, dans les gammes par tons, dans ces harmonies de neuvièmes successives qui sont comme des irisations de lumière.

Déjà, au début de sa carrière, Debussy propose à notre admiration un chef-d'œuvre définitif, où tout se trouve renouvelé, la forme comme le fond. Ce chef-d'œuvre, c'est le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*.

Vous avez dû éprouver comme moi que c'est une musique troublante et émue, qui passe par les sens avant de toucher l'esprit.

En même temps, il écrit des mélodies, où se rencontrent, selon l'expression d'un de ses biographes, les plus heureux mariages de la poésie et de la musique.

Baudelaire, Verlaine et Pierre Louys ont trouvé en Debussy leur traducteur idéal.

La musique de piano, elle aussi, prend avec Debussy une direction nouvelle. Les *Préludes*, les *Images*, les *Estampes*, on n'avait jamais vu pareille écriture au piano, une couleur aussi délicate, un esprit aussi neuf.

Et puis, c'est au théâtre la grande révélation de *Pelléas*. Avec *Parsifal* et *Tristan*, Wagner semblait avoir fermé pour toujours les portes du théâtre lyrique. Il semblait impossible de proposer autre chose.

Or, Debussy, avec *Pelléas*, apporte à ce problème du théâtre lyrique une nouvelle solution. Il renouvelle le genre.

Mais on s'aperçoit déjà qu'il en est de *Pelléas* comme de *Tristan*: ce sont des œuvres uniques dont on ne peut guère s'inspirer, des réussites si parfaites, si complètes, qu'elles épuisent elles-mêmes leurs formules.

C'est pourquoi Wagner n'a fait qu'un *Tristan*, et Debussy qu'un *Pelléas*. Nous n'en voulons pas davantage.

Mais il y a encore l'orchestre, le poème symphonique, qui fut pour Debussy un prodigieux moyen d'expression.

Les Nocturnes, Nuages, Fêtes et Sirènes, les Images, où se trouve *Ibéria*, enfin *La Mer*, voilà pour nous de fulgurantes symphonies.

Car, malgré qu'elle n'emprunte rien aux formules classiques des symphonies du XIX^e siècle, *La Mer* est une symphonie de dimensions imposantes. Il ne s'agit que de s'entendre sur les mots et de leur donner un peu de souplesse.

Au tournant du siècle dernier, la musique française a eu grandement besoin de Debussy pour reprendre rang parmi les grandes écoles européennes.

Grâce à Debussy, elle a forcé les frontières internationales et il n'est pas de régions, fût-ce dans notre Abitibi ou en Alaska où son nom ne soit connu.

Il nous manque encore de le bien connaître et de le mieux aimer. Je trouve que nous aurions tort de résister à son charme, à sa puissance d'évocation, à sa tendresse, à l'humanité profonde de son émotion.

Après Debussy, il y eut en France un musicien nommé Maurice Ravel. Il est mort récemment à Paris des suites d'une opération chirurgicale.

Ravel, qui semblait être bâti pour vivre toujours, dont l'animal, ainsi que l'on peut dire, était si bien portant, vers la fin de sa vie a assisté, conscient, à sa propre déchéance. Depuis plusieurs années, Ravel ne pouvait plus

commander le mécanisme physique de sa pensée. Il ne pouvait plus rien écrire. Ses derniers chants sont des hommages de *Don Quichotte à Dulcinée*, ce qui nous montre que son esprit a toujours voulu demeurer détaché de sa chair.

Dans le temps, on a voulu le faire passer pour un disciple de Debussy, pour une sorte de succédané de Debussy.

Or, pour peu qu'on étudie la musique de cet homme d'une foudroyante lucidité, intelligent plus que personne, on s'aperçoit qu'il était tout à l'opposé de Debussy, qui, lui, accordait à l'instinct, aux sens, à l'émotion, des droits de priorité.

Chez Ravel, au contraire, la raison ordonne; elle mène le jeu. Ravel ne bâtit rien sans raison raisonnable. Il n'entreprend rien sans savoir exactement, à l'avance, ce qu'il va faire. Ainsi s'explique cette réflexion qu'il faisait, il y a quelques années à propos de son concerto. Il me disait: «Mon concerto est entièrement terminé, il est même orchestré. Il ne me reste plus qu'à l'écrire.»

Une telle façon de travailler devait être, pour le cerveau, une épreuve insupportable. Dès lors, les historiens de l'avenir sauront expliquer qu'aux environs de la soixantaine Ravel ait été soudain privé du jeu de ses facultés créatrices.

Ravel, au fond, est un classique. Classique par l'idée, par la forme autant que par l'expression. Classique par l'économie, par la mesure, par le choix non seulement des idées, mais des matériaux qu'il emploie. On a l'impression, on a même la certitude que si Couperin ou Scarlatti avaient dû s'exprimer dans notre temps, avec les moyens de notre temps, ils l'auraient fait comme Ravel.

Et pourtant, Ravel est de notre temps. Il a été Ravel dès sa première œuvre. Sa *Pavane*, sans doute, nous fait penser à un certain Chabrier. Mais déjà, tout l'esprit de

Ravel est là. Tout de suite, après cette *Pavane*, vient la *Sonatine pour piano*, puis les éblouissants *Jeux d'eau* qui chatouillent les doigts autant que les oreilles. D'ailleurs, n'a-t-il pas mis en exergue de ces *Jeux d'eau*, ce motif révélateur, emprunté à Henri de Régnier: « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille. »

C'est ici, la technique d'écriture de Liszt, plus brillante, peut-être, plus finie assurément, et plus spirituelle. En tous cas, aussi malicieuse.

On a beaucoup parlé du génie orchestral de Ravel. En effet, personne n'a manié, personne n'a joué avec la couleur orchestrale mieux que l'auteur du *Boléro*. Personne ne l'a traitée avec plus de sûreté. Personne, dans la musique française n'a été plus sûr des effets de couleur qu'il voulait obtenir.

L'orchestre de Debussy était plus vaporeux. Il est assurément plus troublant. Celui de Ravel nous touche par sa perfection absolue. Celui de Debussy, à l'occasion, par ce que d'autres appelleraient son imperfection et que moi j'appellerai son affectueuse humanité. On aime l'un et l'autre pour des raisons absolument différentes.

Parce que l'œuvre de Ravel est claire, limpide et d'une effroyable précision, on a parlé de sécheresse de cœur. Pour moi, il n'est pas nécessaire que le cœur habite toutes les musiques pour qu'elles soient d'une sensibilité humaine. Sans doute, on ne trouve pas, chez Ravel, cette sensibilité profonde, ce cœur ardent et primordial, qui marquent certaines pages de Beethoven et plus tard de Chopin et de Wagner.

Mais il n'y a pas qu'une manière d'exprimer le sentiment et j'estime que *Daphnis et Chloé*, le *Trio*, *Gaspard de la Nuit*, contiennent assez de cette humanité sensible, de cette émotion intérieure, pour qu'on se refuse le droit de cataloguer Ravel parmi les secs, parmi les non-émotifs.

Mais il y a, il est vrai, le *Boléro* qui est tout le contraire

d'une œuvre émue. En effet, le Boléro, c'est le jeu du savant, c'est l'œuvre de l'artificier, c'est en même temps un miracle d'orchestration.

Un thème de seize mesures, en do majeur, va se répéter autant de fois qu'il sera nécessaire pour épuiser toutes les couleurs orchestrales. Du pianissimo du début, on arrivera à un forte grandiose. Mais avant qu'on n'éclate sous l'avalanche, au moment précis où l'on en a assez, Ravel, en parfait équilibriste, nous assène sur la tête une modulation en mi majeur qui nous ramène sur la terre en do majeur. *Le Boléro* est une œuvre assurément inhumaine, mais faite de matière sensible.

Il ne faut quand même pas s'y tromper. Ravel n'est pas un romantique du XIX^e siècle et il n'est pas un sentimental.

En tous cas, avec les trois maîtres dont je viens de vous parler, Fauré, Debussy, Ravel, la musique française prend une forme complète. Elle trouve ici son cœur, son corps, son esprit. Avec ces trois musiciens, elle embrasse tous les domaines en des illustrations magnifiques, tant dans le théâtre lyrique, la musique de chambre, les poèmes symphoniques que dans les mélodies.

Chacun de ces musiciens a laissé des chefs-d'œuvre qui vivront toujours. Car il ne faut pas avoir peur des mots ni des prophéties. D'ailleurs, l'histoire ne sera pas lente à les vérifier.

LE ROI DAVID

Chef-d'œuvre populaire d'Arthur Honegger

Dans d'autres pays, dans d'autres villes, à New-York, à Paris ou à Berlin, il est devenu difficile de donner régulièrement chaque semaine une œuvre en première audition, une œuvre qui soit tout ensemble belle et significative ou qui ait, tout au moins, une importance... historique. La tâche est heureusement plus facile à Montréal quant au choix. Car ici, les œuvres de Bach, Beethoven, Schumann, Brahms et beaucoup d'autres, ne sont pas toutes connues du public, voire même des gens de métier. Je sais des pages pour piano des auteurs ci-dessus mentionnés qui n'ont jamais été inscrites aux programmes de nos concerts.

Mais une première audition de l'un ou l'autre de ces auteurs classés, respectés et admirés de confiance, n'a pas pour tous l'attrait d'une première due à la plume d'un contemporain. Et quand ce compositeur est un jeune, un des musiciens de France à la fois le plus fort et le plus audacieux, le plus discuté et le plus aimé de la foule, celui qui représente pour l'avenir la plus éclatante gloire, la révélation prend alors un caractère solennel qui rompt tout au moins la monotonie des ordinaires manifestations. C'est donc dans une atmosphère heureuse que le *Roi David* d'Arthur Honegger a été révélé aux Montréalais.

On s'attendait à des stridences, à être choqué, à ne rien comprendre et à ne pas aimer cette musique « moderne », cubiste disent les uns, futuriste disent les plus avancés, les uns et les autres ne sachant pas très bien ce dont ils parlent et que ces mots pourvus tout au plus d'un sens commode de classification, n'en ont guère quand on les applique au classique Honegger du *Roi David*. Je ne crois pas qu'on ait été choqué, ni d'ailleurs emballé par le *Roi David*. Ce

chef-d'œuvre populaire n'a pas suscité ici l'enthousiasme qui a marqué ailleurs son apparition. On a même été légèrement désappointé de n'avoir pas éprouvé devant cette musique saine et vivante, aux larges plans et aux assises solides, ce frisson du scandale qui ajoute tant au plaisir et dont on garde un si doux souvenir. Mais précisément, ce qu'il y a d'entièrement neuf dans cette musique et qui eut pu choquer et dérouter, a passé ici comme une lettre à la poste. Bien peu, ayant lu la partition, ont été sensibles aux harmonies éclatantes de cette œuvre, et je ne sais si plusieurs ont été véritablement secoués par le rythme implacable et fort qui anime, par exemple, la grandiose *Danse devant l'Arche* et ces autres pages somptueuses: *La Mort de David*. Mais le *Roi David* fut-il interprété dans son véritable caractère ou plutôt, a-t-on su lui donner tout son relief, sa puissance d'expression et sa parfaite cohésion?

*

* *

Le *Roi David* est une sorte d'événement historique dans la musique d'aujourd'hui. On sait que cette œuvre, une commande pour le théâtre du Jorat (Suisse), dut être livrée en deux mois. Honegger n'eut donc pas le loisir de raffiner longtemps sur le Psaume dramatique de René Morax, ni celui d'apporter à sa pensée les corrections ordinaires de ceux qui ont devant eux le temps de polir et de repolir sans cesse. Ainsi, l'œuvre a gardé toute sa spontanéité et sa fraîcheur d'inspiration. Elle était encore toute chaude quand elle fut présentée devant le public, et il est arrivé ce miracle qu'elle fut tout de suite acclamée, en même temps par la foule la plus ignorante des jeux de l'esprit et par les musiciens les plus cultivés. Il y a là, d'ailleurs, de quoi satisfaire les uns et les autres, assez de pages grandioses et éclatantes pour combler les appétits

de la masse habituée aux « forte » retentissants de Beethoven et de Wagner. Ceux du *Roi David* ont, eux aussi, de l'allure et de la grandeur et ils furent tout de suite sentis.

J'ai parlé de grandeur et c'est bien, en effet, le mot qui convient à cette fresque monumentale et juvénile. Les deux sommets précités, la Danse et la Mort sont traités avec une ardeur, une maîtrise qu'on n'avait plus coutume de rencontrer chez les musiciens de trente ans. Il y a dans tout cela une générosité, une allégresse, une joie pure et sans mélange qui ne peuvent émaner que d'un cerveau heureusement équilibré. L'écriture polytonale y paraît sans ostentation et sans arbitraire. Elle est motivée. Ce système permet à l'auteur de garder à un thème son indépendance propre parmi les remous ordinaires de la polyphonie, tel un personnage évoluant au milieu d'une bagarre et gardant son humeur pacifique. Ce jeu est éblouissant. Il y a de la noblesse dans ce *Roi David*, dans les pages les plus légères ou gracieuses, dans les plus vigoureuses et les plus conséquentes. Mais ce qui est le plus remarquable dans cette musique, c'est sa justesse d'accent dramatique et aussi sa variété. Les vingt-huit morceaux qui composent l'ensemble sont de coupe et de dimensions différentes, mais parfaitement équilibrées et d'un caractère adéquat au texte. On passe de ces étonnantes et troublantes *Lamentations de Guilboa* au cantique *De mon cœur jaillit un cantique*, de la *Danse devant l'Arche* au psaume *Loué soit le Seigneur*, morceaux d'une extraordinaire variété, sans éprouver le heurt qui s'attache généralement à ces sortes de réalisations.

L'orchestre, clair et rayonnant, répond aux nécessités de la composition de l'orchestre du Gorah, d'où les cordes étaient exclues. Il néglige le quatuor à cordes et donne la faveur aux cuivres et aux instruments à percussion. L'auteur supprime ainsi ces poudroiements dorés et cata-

logués qui firent le charme de l'époque dite « impressionniste » et il semble bien qu'il ait ainsi obéi à une nécessité. En effet, ni le texte, ni la déclamation, ni la destination de l'ouvrage n'eussent supporté un autre traitement que celui-là, qui est bien dans la manière de l'auteur d'*Antigone*.

Mais si le *Roi David* n'est pas dans la lignée des grandes œuvres d'Honegger, des plus accomplies, de celles qui le représentent le plus complètement, telles *Horace*, *Judith*, *Pacific* et *Antigone*, ce n'en est pas moins celle qui ouvre toutes grandes à son auteur les portes du monde. La générosité, la richesse, l'aisance qui la caractérisent, sa force, sa justesse d'accents et son incroyable variété ne font certes pas oublier les alliances qu'on y trouve. Et si ces alliances sont illustres, si le *Roi David* est bien apparenté, on n'éprouve nulle gêne à se trouver en présence de Bach, de Haëndel, de Strauss, de Debussy, de Fauré et de Wagner.

Les influences sont ici libres, généreuses et consenties. Elles n'empêchent en rien la personnalité du jeune musicien d'éclater dans cette œuvre, du commencement à la fin, bien que cet Honegger ne soit pas celui que préfèrent actuellement les musiciens.

Chef-d'œuvre populaire. Mais cela n'enlève au *Roi David* rien de sa valeur que la foule s'en soit emparée et que ce soit déjà, après quelques années, une œuvre classée et victorieuse à travers le monde. Ce triomphe est digne du musicien qui a trouvé le secret de remuer les foules et à qui les dieux ont dispensé les dons les plus rares de force et de puissance. Ce jeune musicien, à trente-cinq ans, a déjà donné des chefs-d'œuvre dont la place est toute indiquée et naturelle à côté des plus grands de l'histoire de la musique. *Antigone* et *Pacific* sont de ces monuments devant quoi on peut s'incliner sans risquer de se tromper.

LES TENDANCES DE LA MUSIQUE FRANÇAISE ACTUELLE

Avec Maurice Ravel, le goût, l'élégance, et le beau métier reprennent de plus en plus leurs droits dans la musique française. La grâce et la suavité s'affichent sans fausse pudeur chez Ravel, qui, à l'occasion, s'abandonne sans contrainte au pur jeu musical.

Musicien savant entre tous, personne ne sait mieux la musique que Ravel. Personne n'écrit mieux, personne ne sait mieux développer un thème. Personne n'orchestre mieux. Il n'y a pas lieu de se tromper jamais sur le sens de la musique de ce magicien, car nul ne sait davantage que lui dire exactement ce qu'il a à dire. La perfection de son métier est si grande qu'on a envie de lui dire: prenez garde, il ne faut pas tenter Dieu... C'est sans doute à cause de cette éblouissante perfection technique qu'on l'a taxé de sécheresse. Cette perfection paraissait être ennemie de ce fameux sentiment dont on a accablé tant de musique. Car il fut de mode en Europe, et ce l'est encore au Canada, de ne parler en art que de sincérité et de sentiment. Quelles bêtises, quelles pauvretés et quelles misères n'a-t-on pas excusées au nom de la sincérité? N'est-il pas sincère celui qui assassine? Les artistes au cœur trop gros, toujours ouvert et en ébullition, ont fait prime trop longtemps, et la faveur d'une certaine musique de Charpentier, par exemple, de Puccini et autres Mascagnis, ne repose que sur ce malentendu physique hérité du romantisme. Et bien! l'art net, propre, précis, mesuré et lucide de Ravel veut nous initier à un plus honnête usage de nos facultés émotives, et n'en pas exclure le côté intellectuel.

Mais que cet art d'une si éblouissante technique ait sacrifié au plaisir, à la grâce, à la sensualité, quelquefois

à l'humour, même à l'ironie, n'empêche pas qu'il soit aussi l'œuvre d'un homme sensible. Ce serait le méconnaître étrangement que de lui refuser la tendresse, l'émotion et la douceur qu'il contient et dont sont si abondamment pourvues des œuvres comme *Daphnis et Chloé*, le *Trio*, *Gaspard de la Nuit* et le *Concerto pour la main gauche seule*. Les fameux *Jeux d'eau* sont d'un ordre plus extérieur et relèvent surtout de la magie.

Autant que celle de Debussy et pour des raisons différentes, c'est une musique qu'il faut écouter avec ses oreilles; et il n'y faut pas chercher un problème de « mort ou de damnation ». Ce n'est pas une musique pour cœurs malades, ni une musique à grimaces tragiques. Ravel ne veut spéculer sur aucune infirmité et sa musique est celle d'un homme sain qui veut jouer franc jeu avec l'auditeur, et qui n'a nulle envie de se déchirer le ventre de désespoir.

Les musiciens de la génération actuelle n'ont pas eu à réagir contre les formules héritées du romantisme ou wagnérisme. Ce nettoyage avait été fait par la génération précédente. Mais comme il faut toujours réagir contre quelqu'un ou contre quelque chose, comme il faut toujours commencer par briser quelques idoles, l'impressionnisme de Debussy fut la cible toute indiquée et aussi la foudroyante personnalité de Strawinsky, musicien russe. On a voulu réagir contre une musique trop riche harmonieusement, et qui fait la part trop large aux belles sonorités. Des jeunes musiciens comme Darius Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Tailleferre et Durey recherchent donc, dès 1919, sous l'égide d'Erik Satie, des lignes plus nues, plus sèches, moins sensibles que celles de leurs aînées immédiats. Les « Six », ainsi qu'on les appelait alors, au lieu de s'attacher à l'harmonie proprement dite, sont revenus à des formules strictement contrapuntiques.

On a vu le très fécond et très exubérant Darius Milhaud, auteur d'œuvres menues autant que colossales, développer

une formule polytonale déjà en substance, d'ailleurs, dans Debussy et dans Ravel. Cette formule, qui consiste à faire marcher de front, et sans scrupule, plusieurs tonalités diverses, est parfaitement défendable, claire et logique. Mais une œuvre comme les *Etudes* pour piano et orchestre (de Milhaud), qui en est l'illustration la plus bruyante, n'a pas été sans malmenier des oreilles bourgeoises, habituées à de plus subtils ménagements. Cependant, la mode change et, une fois la gourme jetée, on s'assagit dans tous les camps. On ne cherche plus le nouveau pour le nouveau, et Honegger, par exemple, le plus grand musicien de sa génération, se sert, à l'occasion, de la langue de tout le monde, si c'est celle qui convient le mieux au sujet qu'il traite.

Honegger a développé un genre que j'appellerai, pour me soumettre à l'usage, la musique sportive. Dans des poèmes symphoniques comme *Rugby* ou *Skating Rink*, il a voulu exprimer dans son langage de musicien, la réaction, le rythme et la couleur d'un match. Debussy avait déjà inauguré le genre avec son ballet *Jeux*, qui nous montre l'échange de balles dans un tournoi de tennis. Un autre poème symphonique d'Honegger, *Pacific 231*, évoque une locomotive rythmant sa course vers la plus étourdissante vitesse pour enfin s'arrêter haletante, après le splendide effort. Un oratorio comme le *Roi David* est une sorte de grande fresque classique de forme et d'inspiration, où la foule joue un rôle prépondérant. Ce sont là des musiques puissantes, suggestives, et certainement marquées par le génie.

Francis Poulenc et Georges Auric n'ont pas l'envergure de Milhaud et d'Honegger, mais ils ont, eux aussi, une réelle personnalité. Leur langue s'en va vers un diatonisme de plus en plus synthétique et ramassé qui convient à nos sensibilités renouvelées. L'accent de leur musique est à ce point précis et inévitable qu'il en devient tyrannique.

Ces caractéristiques sont aussi celles de Jacques Ibert et même de Ferroud (celui-ci, auteur de bien des œuvres remarquables, et notamment d'une symphonie, est un disciple de Florent Schmitt), tant il est vrai qu'il y a, quoi qu'on en dise, un style d'époque ou, si on aime mieux, une mode.

On trouve chez de plus jeunes musiciens comme Sautet, Max Jacob, Cliquet-Pleyel, une même volonté de faire net et qu'on pourrait interpréter comme une recrudescence néoclassique. On redoute les belles chairs, on n'aime que le muscle. Cette jeune musique raffine en ce moment sur elle-même, et elle hésite encore à montrer sa personnalité. L'œuvre de ces jeunes musiciens est d'ailleurs encore en gestation, et il est trop tôt pour déterminer leur esthétique. Ils sont de plus en plus tournés vers les machines parlantes, pour quoi, de plus en plus, on écrira directement. Personne ne se tourne vers l'opéra, dont la formule a besoin d'être renouvelée de fond en comble. Les grandes machines symphoniques avec chœur deviennent également de plus en plus rares...

En somme, c'est encore Ravel qui donne le ton de la musique française, et il n'est pas impossible que la prochaine mode ou façon de sentir des jeunes musiciens français soit un retour au Romantisme, qui est, au fond, un élément lyrique nécessaire à la musique. Romantique, Debussy l'a été par son lyrisme très humain, s'il ne l'a pas été par les moyens d'expression ordinaires, par la truculence ou le rayonnement de sa matière musicale. Et romantiques, les jeunes musiciens le deviendront peut-être, en réaction contre le réalisme brutal d'après-guerre, qui a voulu nous faire jouer avec un contrepoint très âpre, sans lien apparent avec la sensibilité. Ravel lui-même, dans une œuvre récente comme le *Concerto pour la main gauche*, indique une route où le lyrisme pourrait bien être à sa manière, un romantisme de l'esprit.

Mais en quoi cette musique est-elle française? Je répondrai avec Pierre Lasserre qu'elle l'est sans le faire exprès, ce qui est la seule bonne manière de l'être. Cette musique est française en ce qu'elle correspond exactement à ce que nous savons du génie français, en ce qu'aucune obscurité ne trouble son sens, et en ce que ce sens, tout le monde peut le percevoir sans qu'il soit nécessaire de le définir. Cela se reconnaît comme la physionomie d'un individu en qui rayonne une personnalité supérieure.

Les caractères de cette musique sont les caractères mêmes de l'esprit et du tempérament français. C'est cette fameuse clarté française dont tous les manuels parlent, non pas, comme le dit si bien G. Jean-Aubry, « la clarté des œuvres dénuées de pensée, mais la clarté de l'esprit qui a réfléchi et qui propose, bien ordonnés, les fruits de sa méditation ». C'est « la clarté dans l'ordonnance et dans l'expression, poursuit encore M. Jean-Aubry, c'est ce qu'on a justement appelé la peur de l'emphase ». Une telle musique s'interdit les grands débordements lyriques de la façon la plus naturelle, parce qu'on a, en France, le sens de la mesure et aussi celui du ridicule.

Mais le caractère et le sens de cette musique n'agrément pas à tout le monde. Les pages les plus réussies de Fauré et de Ravel sont quelquefois traitées par les Anglais de « light little French music ». C'est aussi l'opinion de bien des Allemands, qui ont longtemps considéré Fauré comme un musicien de salon. Nous commettons souvent à l'endroit de la musique allemande une même erreur de jugement, qui fait que leur Brahms national est, pour nous, une chose bien lourde. Eh bien ! disons que la musique française est moins légère et bien moins une musique de salon qu'on ne le croit en Allemagne et en Angleterre, et disons encore que Brahms est moins lourd qu'on ne le pense en France et dans la province de Québec.

Sans doute, des gens mal renseignés et qui mesurent la musique au kilo ou à l'ennui qu'elle dispense, reprocheront toujours à Debussy de n'avoir pas écrit cinquante symphonies et autant d'opéras. Debussy, en effet, n'a écrit qu'une fois *Pelléas* et c'est tant mieux. *Pelléas* est de ces choses qu'on ne redit pas. Debussy nous y montre les possibilités et aussi les limites du genre, et il est certain que *Pelléas*, autant que le *Tristan* de Wagner, marque une des plus impressionnantes limites de la musique lyrique. Les temps ne sont plus où un compositeur pouvait impunément couler cinquante opéras dans le même moule, comme cela se faisait dans la première moitié du xix^e siècle. Et si le bon papa Haydn revenait aujourd'hui parmi nous, il ne pourrait plus, tel un fonctionnaire modèle, écrire sa symphonie... quotidienne, à moins de pouvoir chaque fois en renouveler le contenu. Nous avons d'autres exigences.

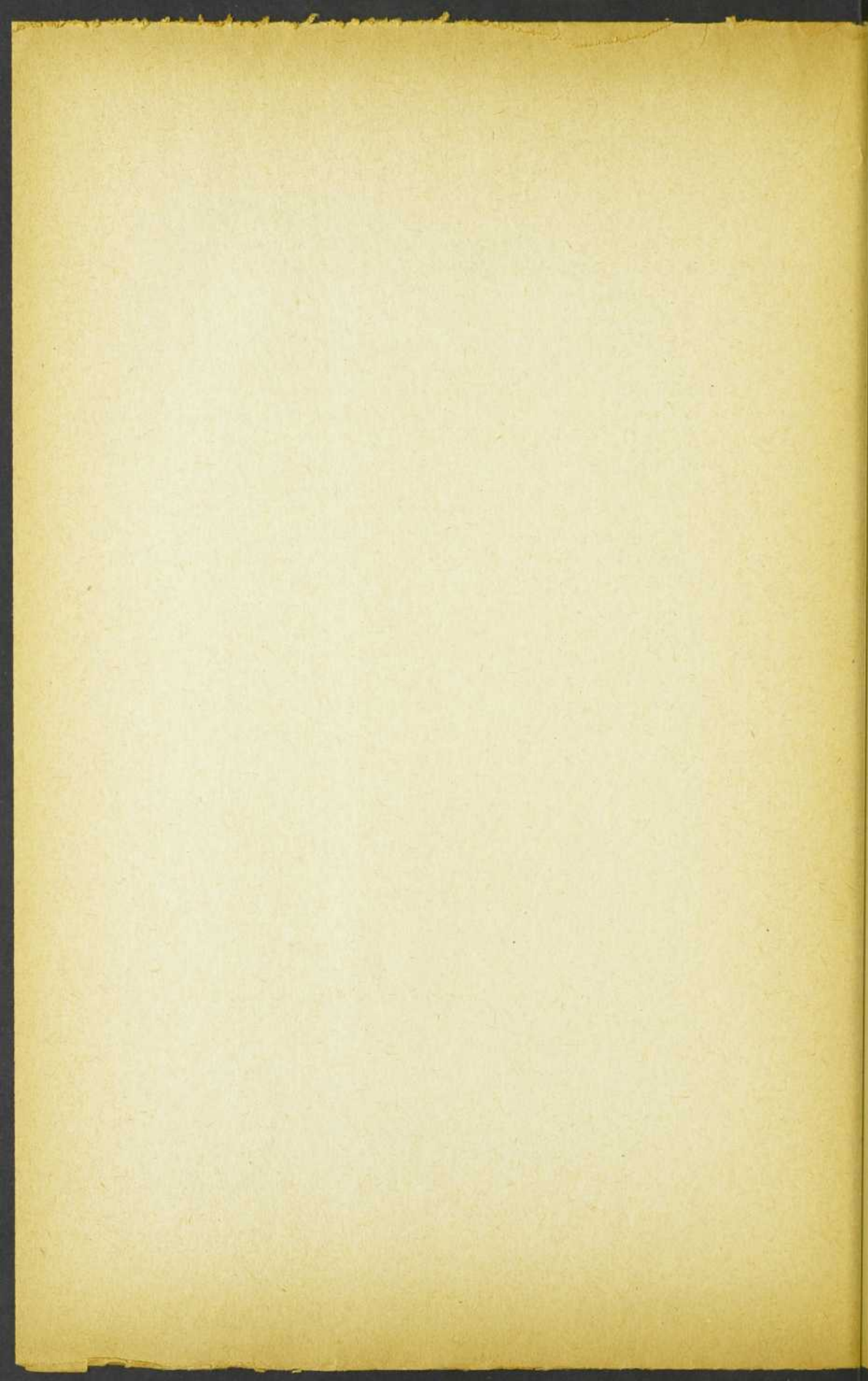
Eh bien ! qu'on ne s'y trompe pas : les *Nocturnes* de Debussy, *Fêtes*, *Nuages*, *Sirènes*, sont une symphonie authentique en trois parties. *La Mer* en est une autre, de vastes proportions et puis aussi les *Images* pour orchestres, dont *Iberia* représente à soi seul un des plus beaux monuments de la musique française. Et si on doit mesurer l'importance d'une musique à l'influence qu'elle a eue dans le monde, celle de Debussy s'impose à l'attention des historiens. Non seulement en France, mais partout dans le monde entier, la façon d'écrire la musique a changé avec Debussy. On saura toujours reconnaître la musique d'avant ou d'après *Pelléas*.

Nous sommes peut-être le seul pays du monde à avoir résisté à l'influence debussyste. Il est vrai que notre musique résiste à tout, et même trop souvent, à la musique elle-même. Mais elle ne le fait pas exprès. Je ne voudrais pas recommander ici une imitation de Debussy, parce qu'une imitation n'a jamais de valeur. Mais l'exemple de libération qu'il y a dans la musique de Debussy aiderait

peut-être certains de nos compositeurs à se débarrasser d'influences assez peu honorables et même desséchantes. Elle les aiderait peut-être à ne plus confondre le truchement par quoi s'exprime la musique, avec la musique elle-même.

Mais cela, quelques-uns de nos compositeurs l'ont compris, et je pense à Mathieu, à Macmillan, à Champagne, à Letondal et à Tanguay. On pardonne d'ailleurs assez mal à l'un au moins d'entre ceux-ci d'avoir cherché la musique là où elle se trouve, chez les maîtres, chez les créateurs, plutôt que les pions de la grammaire musicale. Ces musiciens canadiens savent comme moi, que Claude Debussy est de ces maîtres.

D'ailleurs, l'histoire de la musique inscrit déjà le nom de Debussy immédiatement après ceux de Bach, Beethoven et Wagner. C'est sa place naturelle dans l'histoire.



LA JEUNESSE MUSICALE FRANÇAISE

Les saisons mortes sont propices aux enquêtes de toutes sortes. Dans tous les pays on consulte des artistes, des savants et des hommes d'affaires sur l'avenir de leur art, de leur métier ou de leur commerce. Jeu innocent, car la plupart des personnalités consultées ne disent toujours que ce qui leur plaît ou que ce qui se rapporte strictement à eux.

Demander à un compositeur ce que sera la musique de l'avenir, c'est l'embarrasser à coup sûr. Il n'en sait rien, bien entendu. Il répondra généralement en exposant ses propres théories et proposera indirectement ses dernières œuvres comme modèles.

Arthur Honegger, consulté dans ce sens aux environs de 1928, a répondu malicieusement que la musique de demain serait un retour à Bach, mais en « ne prenant à celui-ci que son système constructif, sur la base des harmonies modernes ». Il disait encore que la musique de demain serait sportive, *Horace le Victorieux*, *Pacific 231* et *Skating Rink* devaient illustrer plus malicieusement encore sa déclaration.

La mode des retours, que ce soit à Bach (Honegger), à Pergolèse (Strawinsky), à Scarlatti (Casella), à Gounod (quelques jeunes musiciens français), est déjà passée.

Le retour à soi-même est beaucoup plus en faveur, beaucoup plus « chic ». Mais on le remarque moins. Car ce n'est pas autrement qu'il faut considérer, par exemple, le *Concerto pour la main gauche seule* de Ravel, qui est de la veine chaude, abondante et généreuse de *Daphnis*, et que l'auteur du *Bolero* semblait avoir définitivement abandonnée.

Strawinsky lui-même, dans sa *Symphonie de Psalmes*,

recourt à une matière généralement dédaignée par lui depuis le *Sacre*. C'est que les compositeurs de génie, quels qu'ils soient, ne peuvent guère nous dire quelle musique ils feront dans dix, quinze ou vingt ans. Il est plus simple de penser que Ravel et Strawinsky feront toujours du Ravel ou du Strawinsky. Autrement, ce ne serait pas la peine d'être l'un ou l'autre de ces bonshommes-là.

Mais ce que sera la musique de demain, on devrait pouvoir le pressentir en pénétrant les aspirations de la jeunesse musicale des moins de vingt-cinq ans.

Il faut se garder, bien entendu, de synthétiser trop vite, ou de définir une esthétique avant de connaître les œuvres qui doivent la justifier. Le recul nous manque pour embrasser dans son ensemble la production contemporaine, mais il nous manque aussi, assurément, des œuvres.

Il y a deux sortes de jeunes en France: les vieux-jeunes, ceux qui ont touché à la guerre, et ceux qui sortent actuellement des classes de composition.

La branche aînée de cette génération a connu une période très difficile. Elle dut recommencer son éducation musicale en 1918, dans des conditions absolument différentes de celles d'avant-guerre. Il ne faut donc pas s'étonner qu'elle ait adopté l'attitude de briseurs d'idoles. C'était une révolte nécessaire.

Ainsi que le disait récemment Maurice Ravel à leur propos: « Dans toutes les révolutions, il y a une période sacrifiée à la destruction. Mais, continue-t-il, après une période où leur action fut mise en lumière avec insistance, les principaux représentants de cette génération se sont dispersés (il s'agit principalement des « Six »), et ont cessé de poursuivre les mêmes objectifs. Leur tâche était accomplie. Ils avaient rompu publiquement avec l'art de luxe que constituait l'impressionnisme d'avant-guerre et avaient essayé d'orienter la sensibilité contemporaine vers un idéal plus amer, plus âpre et plus fort. Ils répudiaient ouverte-

ment la sensibilité et l'attendrissement. Ils faisaient, de leur propre aveu, de la musique cruelle. »

Les plus jeunes, les véritables jeunes ont la voie plus libre. Ils n'éprouvent pas le besoin de briser des idoles. Ils sont peut-être sans passion.

Beaucoup plus que leurs aînés, ils ont le souci de bien faire, de posséder à fond le métier d'écrire. Ils sont moins pressés. Il leur semble qu'ils ont tout le temps devant eux. Rien ne leur répugne, ni classicisme, ni sensibilité. Ils cherchent à être clairs, francs et nets, mais sans parti-pris volontaire. Ils aiment la vie, la pleine lumière, le beau dessin. Ils ont horreur de l'équivoque et de l'ignorance. Ils sont, en quelque sorte, néo-classiques.

D'un côté, du côté branche aînée, on peut inscrire les noms de Darius Milhaud, Honegger, Jacques Ibert, Migot, Roland-Manuel, Delvincourt, Auric, Poulenc, et de l'autre, ceux de Delannoy, Jean Rivier Barraud, Marcel Rosenthal, Cliquet-Pleyel, Maxime Jacob, Cartan, Martelli, Jean Françaix, etc... Il y a sûrement là des noms qui entreront dans l'histoire de la musique française.

La carrière des plus jeunes ne sera pas facile. Ils arrivent à un tournant de l'histoire où la musique doit, elle aussi, se transformer pour vivre.

Certains domaines leur sont interdits par les conditions économiques actuellement. Plus de grandes œuvres lyriques, qui coûtent très cher à monter et qui, d'ailleurs, n'intéressent plus personne. La crise économique touche aussi la musique de chambre, et surtout les grandes œuvres pour chœur et orchestre. La profonde misère actuelle interdit le luxe d'avant-guerre, et les grands opéras du XIX^e siècle.

Mais les plus courageux et les plus entreprenants savent déjà que la musique a quitté les tréteaux terrestres pour vivre désormais dans l'espace éthéré. C'est là qu'il faut aller la reconquérir.

C'est là que sont aussi leurs auditeurs, leurs fidèles, beaucoup plus que dans les salles de concert où, dans quelques décades, on ne trouvera plus que quelques maniaques antiques devant des estrades vides.

(Caux-sur-Montreux, 19 juillet 1934.)

LA MUSIQUE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI

Si on ne devait étudier son histoire qu'à partir du ^{xix}^e siècle, on serait tenté de croire que la musique française est née d'hier. Mais il faudrait, pour cela, oublier le romantique Berlioz et le belge Franck. La musique française n'est donc pas née d'hier. Elle a même un passé glorieux. Ses ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, par exemple, comptent parmi les plus belles époques de la musique.

Le seul temps d'arrêt marqué au cours de son histoire, et qui fut d'importance, le fut au ^{xix}^e siècle. Il semble qu'au sortir de la Révolution, pendant les périodes agitées, mais heureuses, qui suivirent, du Premier Empire jusqu'à la fin du Second, il semble, dis-je, que la musique ait moins passionné l'esprit français. Il a fallu la catastrophe de 1870 pour que la France, repliée sur elle-même, s'aperçût que, dans le domaine de la musique, elle venait d'être pendant longtemps tributaire de ses voisins d'Italie d'abord, d'Allemagne ensuite. Il est dans les habitudes des peuples vaincus de reviser leurs valeurs. C'est ainsi que la France se rendit compte, pendant les années qui suivirent Soixante-Dix, que les musiciens français ne pensaient plus en français, comme ils le faisaient jadis, au temps de Rameau et de Couperin. C'est donc de 1870 qu'on pourrait dater le mouvement de renaissance de la musique française.

Mais c'est bien plus tard qu'on a commencé à ressentir les effets de la réaction. Car, avant de se débarrasser de tout l'attirail étranger, il fallait le subir à fond et en tirer tout le bénéfice possible. On ne pouvait sortir du wagnérisme qu'après en avoir pénétré le sens, et s'en être saturé. On devait, en même temps, réagir contre Wagner et contre le romantisme. En tout cas, il redevenait de bon ton, en musique, d'être français.

La crise romantique, la pénétration et la saturation wagnériennes ont amené une rupture d'autant plus profonde et plus violente que l'envoûtement avait été fort. Il s'est heureusement trouvé des musiciens en France, pour comprendre que la forme d'art wagnérienne n'était pas à leur mesure et qu'elle ne correspondait pas au génie de leur race. C'est à ce moment qu'on a commencé à renationaliser la musique et que la proposition d'un art international, non seulement dans sa langue, mais aussi dans son esprit, est devenue un poncif. Ces musiciens eurent donc le courage et le bon esprit de regarder en arrière, et de puiser dans leur passé. Ils y trouvèrent, non seulement une justification de leurs goûts et de leurs tendances, mais aussi mille sources où restaurer leur esprit et leur génie.

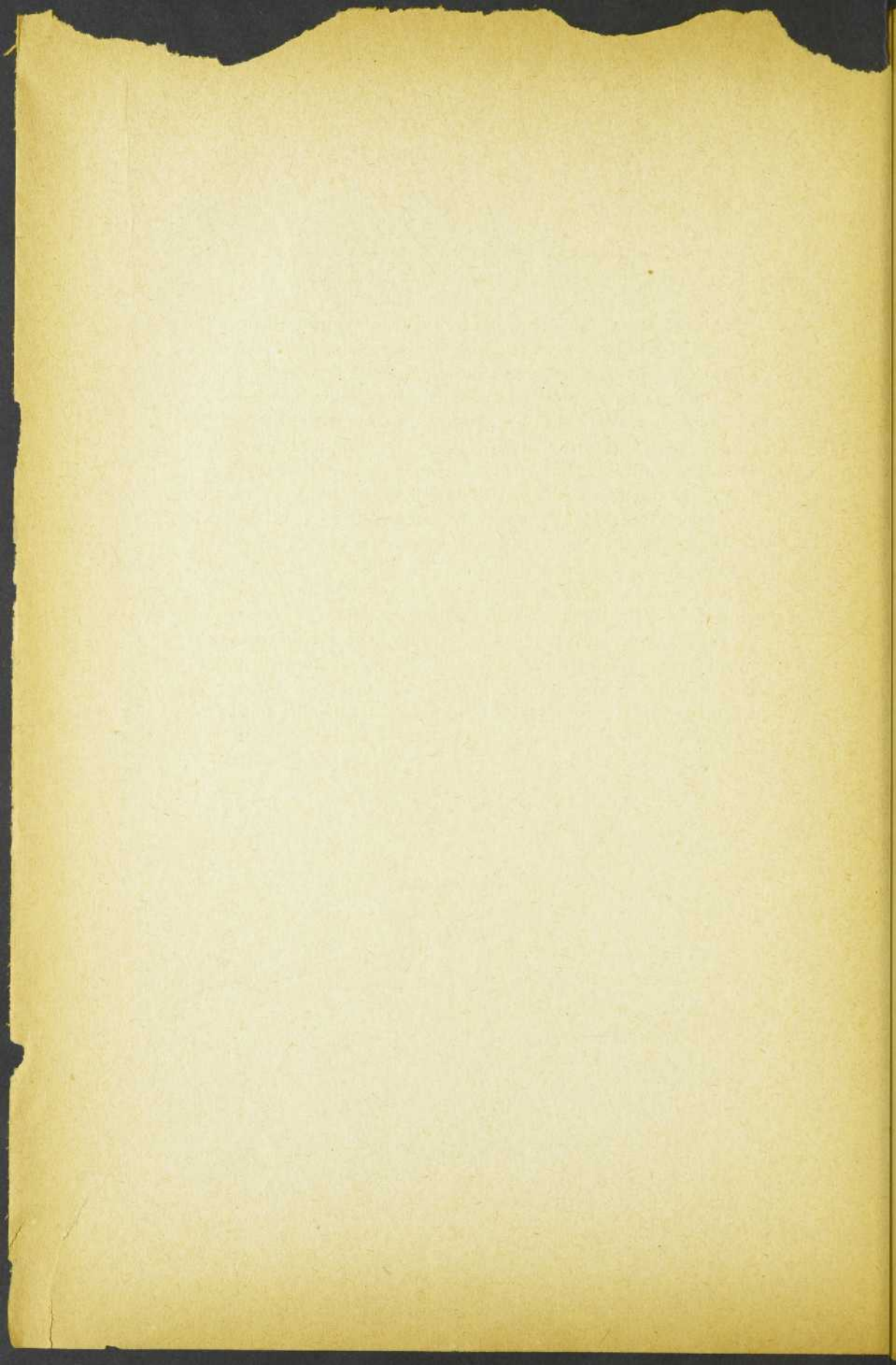
Déjà, Bizet l'avait osé, avec sa *Carmen*, que Nietzsche considérait comme un modèle de musique parfaitement française. On ne trouve, en effet, dans *Carmen*, nulle trace de wagnérisme. Au contraire, au lieu d'être grandement complexe, au lieu de vouloir fondre tous les arts, au lieu de toucher à la métaphysique et à la philosophie, comme celle de Wagner, la musique de Bizet ne veut être que musicale. Elle se contente d'être pleine de soleil, de vie, de charme et de chaleur méditerranéenne. En un mot, elle s'accommode fort bien d'être une musique dépouillée des grimaces étrangères.

Mais pour trouver dans l'histoire de la musique française une œuvre absolument neuve, une œuvre complète et belle après *Carmen*, de Bizet, une œuvre qui soit une rupture avec l'influence étrangère, une œuvre qui soit le commencement d'un âge nouveau en même temps qu'un point capital et achevé, il faut attendre la révélation de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, en 1902. A partir de ce moment, la victoire est complète. Il peut être question d'esthétique musicale française et la

France reprend rang parmi les grandes nations musicales du monde. Par la suite, on voit naître *Ariane et Barbe Bleue* de Paul Dukas, *Pénélope* de Fauré, à quoi vient de s'ajouter, toujours dans le domaine du théâtre, *l'Antigone*, du jeune et bouillant Arthur Honegger.

Parallèlement au théâtre, la musique symphonique a atteint à un développement magnifique. Aux noms brillants de Berlioz, de Franck et de Saint-Saëns, s'ajoute toute une pléiade de musiciens, aujourd'hui célèbres à travers le monde et qui fait qu'on ne peut plus désormais compter sans la musique française. Des noms comme ceux de Debussy, Fauré, d'Indy, Ravel, Roussel, Paul Dukas, Florent Schmitt, Honegger, Milhaud, pour ne nommer que les plus importants, Poulenc, Auric, Ibert, Ferroud, Roland-Manuel, Maurice Delâge, ces derniers jeunes encore, sont pour un pays autant de titres de gloire.

Bref, une musique pure de tout alliage a pris naissance en France et a touché son plus haut point de perfection en moins d'un demi-siècle. Jamais, l'école française n'a eu autant de vitalité qu'aujourd'hui, ni autant de curiosité, d'originalité et de diversité. Jamais elle ne s'est imposée à l'attention du monde avec autant de force persuasive et de charme.



NOTES SUR DES MUSICIENS FRANÇAIS ET QUELQUES-UNES DE LEURS ŒUVRES

Honegger. — Honegger doit être considéré comme musicien français, bien qu'étant d'origine suisse-allemande. Il est cependant né au Havre, en 1892. La *Pastorale d'Été* constitue, dans l'œuvre d'Honegger, une sorte de repos, une sorte de halte fraîche et paisible, entre des œuvres de grande envergure. C'est une musique simple, chantante d'un bout à l'autre, tonale au sens ordinaire du mot, et qui nous montre que le jeune colosse Honegger sait, à ses heures, être charmant et plein de poésie.

Ravel. — La *Flûte enchantée* est la seconde mélodie du fameux poème de Ravel pour chant et orchestre, intitulé *Schéhérazade*. Le poème est de Tristan Klingsor. Schéhérazade, dans une ombre douce, et cependant que son amoureux dort, se livre à la caresse langoureuse et frivole d'une flûte, dont les notes lui semblent être de mystérieux baisers.

Fauré. — Deux mélodies de Fauré: *Lydia* et *Soir*. *Lydia*, qui date de 1865, est une mélodie très simple et très belle, conçue dans la forme strophe. Le poème est de Leconte de Lisle. *Soir*, qui date d'environ 1900, est sur un poème de Samain. Ici, plus de strophes musicales régulières, mais un développement bien ordonné, sans couplets, suivant celui du poème. L'émotion s'y ramasse en un sommet de tendresse et de pitié. Ici, tout chante.

Poulenc. — Avec Francis Poulenc et son *Air vif*, voici presque de la musique d'esprit populaire. Poulenc comprend le poème de Jean Moréas à sa façon. Le traitement qu'il lui fait subir ici est alerte, de bonne santé et sans préjugés. C'est la musique d'un jeune homme qui aime le jeu et le grand air.

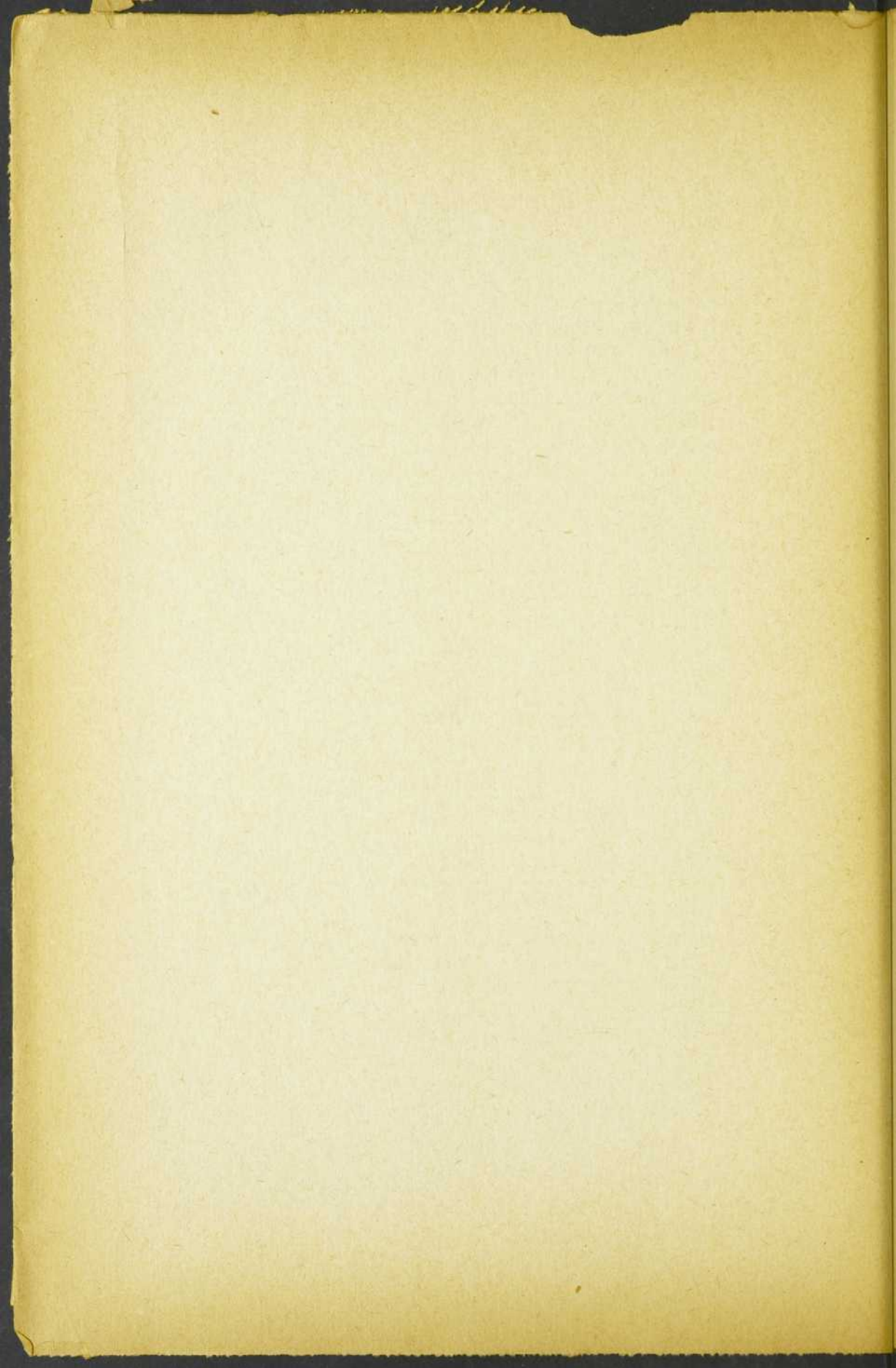
Debussy. — Les *Danses* de Debussy, pour harpe chromatique et orchestre d'instruments à cordes, sont de 1904. Elles se jouent également bien au piano. La première, *Danse Sacrée*, est d'une plastique particulièrement émouvante en sa simplicité. Elle évoque le temps lointain où, en Grèce, la danse était une prière. Sobre, admirable de tonalité et de ligne, elle s'exalte pourtant, vers son milieu, pour reprendre, à la fin, sa précieuse et noble attitude. La *Danse profane* s'enchaîne sans interruption, et nous voici dans le monde laïque, où les rythmes et les harmonies flattent les sens. C'est une danse vive, à trois temps, capricieuse, légère et brillante, et qui sonne admirablement bien.

Dukas. — La *Malagueña* de Ravel, et le *Prélude* du 3^e acte d'*Ariane et Barbe-Bleue*, de Paul Dukas. La *Malagueña* fait partie de la *Rhapsodie Espagnole*, de Ravel. On retrouve dans cette page toutes les caractéristiques de l'orchestration de Ravel, laquelle est d'une transparence et d'une fluidité extraordinaires. Ne cherchez pas ici de l'émotion lyrique, mais du plaisir sonore. Quant à l'émotion lyrique, le *Prélude d'Ariane*, de Dukas, en fournit bien davantage. C'est le *Prélude* de cet acte où Ariane, ayant délivré les sept femmes prisonnières de Barbe-Bleue, assiste à leur extase devant la lumière, la campagne et la mer enfin retrouvées.

Ravel. — Le *Tombeau de Couperin* n'est ni une œuvre triste ni pleurnicharde. C'est une suite de morceaux aimables et gracieux, pastiches de Scarlatti autant que de Couperin, dédiés à la mémoire d'amis tombés pendant la guerre. Roland-Manuel, le biographe de Ravel, dit fort bien que «les fleurs qui sont sur les tombes ne sont pas tristes en elles-mêmes, mais par les circonstances de leur offrande, qui ne regardent pas le passant». Ce *Tombeau* est une œuvre d'une extrême simplicité, une sorte de délassement intellectuel que Ravel écrivit tout de suite

après la guerre. Mais ici, simplicité d'écriture ne veut pas dire pauvreté et misère. Au contraire, tout cela sonne riche, net, plein, incisif. Le *Menuet* et le *Rigaudon* contiennent d'admirables pages, et qui sont parmi les meilleures de Ravel.

Maintenant, je dirai que cette musique, il faut l'écouter de la bonne façon, avec attention et avec soin. Elle a l'intention de faire plaisir. Il n'y a pas là de jazz, ni de ces vieux airs que tout le monde a dans la peau. Ceux qui la connaissent déjà la trouveront toute simple et baignée de mélodie. Ceux qui ne la connaissent pas pourront la trouver obscure et dénuée de mélodie, au sens populaire du mot. Mais il faut prendre garde que tout chante, précisément, dans cette musique, et que ce que l'on appelle un accompagnement de mélodie, chez Fauré, par exemple, est aussi plein de mélodie que le chant lui-même. Il s'agit de bien écouter et de ne pas résister à l'emprise. Et puis, cette mélodie n'est jamais nue. Elle repose sur une harmonie qui la complète en quelque sorte, qui l'habille et en augmente le sens et la portée. Quant on connaît la petite *Pastorale d'Été* d'Honegger, les mélodies de Fauré et les morceaux de piano, de Ravel, on ne saurait prétendre que la musique française est obscure et sans mélodie, et que la musique moderne, d'une façon générale, est incompréhensible. Pour moi, toute cette musique est aussi claire qu'une nouvelle du jour, dans un journal bien écrit. Il n'y a, sans doute, pas de raison pour qu'il n'en soit pas de même pour vous, et il n'y en a pas davantage pour qu'on ignore toute sa vie des œuvres musicales qui peuvent, à l'occasion, donner du plaisir au cœur et à l'esprit.



LE CONCERT CHAMPÊTRE DE POULENC

Poulenc est encore fort peu connu au Canada... Il n'est d'ailleurs jamais venu en Amérique. Il doit être mauvais marin. Il doit redouter les eaux atlantiques... Avec Milhaud, Honegger, Auric, Durey et Tailleferre, Poulenc fit partie de ce fameux groupe des Six qui, aux environs de 1919, s'aggloméra autour d'Eric Satie, en manière de protestation contre l'impressionnisme d'avant-guerre. Ils voulaient faire de la musique à l'emporte-pièce...

Poulenc a aujourd'hui une quarantaine d'années. C'est toujours un jeune, puisque, comme vous le savez bien, la musique conserve... Comme le froid du Canada...

Voici comment le dessinait Jean Cocteau il y a une quinzaine d'années :

« Jeune chien qui joue avec les gants et saccage joyeusement les plates-bandes. Le matin, il chasse les oiseaux. Le soir, il lèche la main de son maître. Il s'amuse beaucoup malgré ses yeux, sa bouche toujours graves. »

Eh bien! Poulenc continue à s'amuser et à nous divertir. Il a beaucoup contribué à faire de la musique française actuelle une musique qui « court à son plaisir », selon l'expression de Coeuroy.

Poulenc est une sorte de musicien populaire. Il chante avec la même facilité que les anciens troubadours, avec la même grâce et le même abandon, et il ne redoute rien de ce que des esprits graves appellent la dangereuse et sensuelle fantaisie.

Mais cet air populaire n'en fait pas un musicien du peuple. C'est même plutôt un aristocrate, et qui a de très bonnes manières... Ses mélodies les plus subtiles et les plus flatteuses n'ont rien d'équivoque. Elles caressent honnêtement.

Poulenc a le don de la mélodie, ce qui le distingue de bien des musiciens d'aujourd'hui, qui tâchent à chanter sans pouvoir y atteindre. Sa mélodie est souvent souriante, aimable, et elle consent à donner du plaisir. Par son don de mélodie autant que par son esprit, Poulenc se rapproche des musiciens du XVIII^e siècle. Ce n'est pas un musicien tragique.

Poulenc a déjà beaucoup écrit pour le piano, des pages gaies, claires et élégantes. Il a écrit un ballet intitulé *Les Biches*, une *Ouverture* pour orchestre, une *Aubade* pour piano et 18 instruments d'orchestre, un *Concerto* pour deux pianos et orchestre qui vient justement d'être créé à Philadelphie, et enfin le *Concert Champêtre* pour clavecin ou piano et orchestre, qui sera joué pour la première fois en Amérique aux Concerts Symphoniques de Montréal.

Le *Concert Champêtre* est une œuvre importante en trois parties, et classique de forme. Rassurez-vous, je ne vous en ferai pas l'analyse.

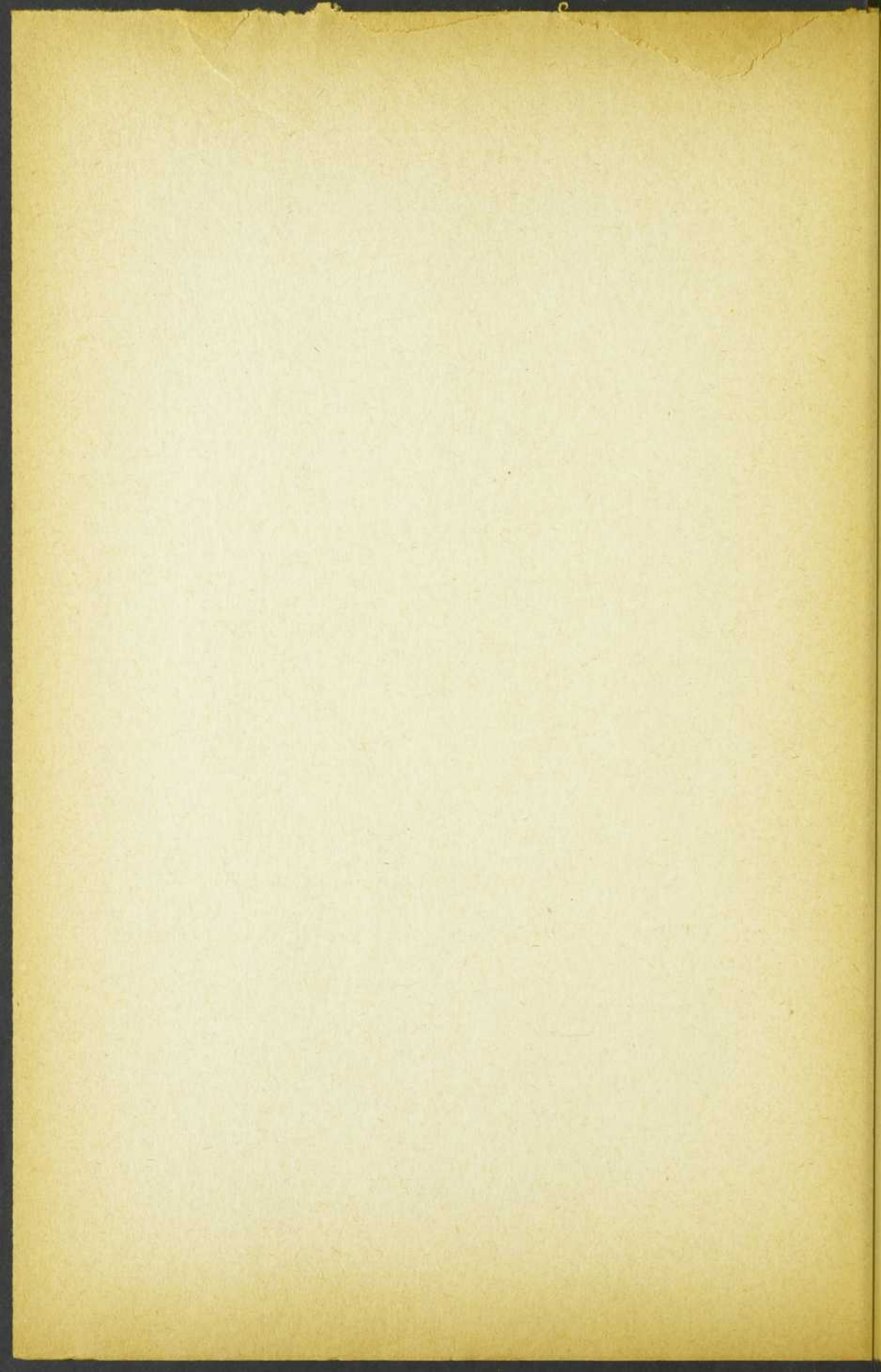
Les thèmes de ce concerto ont l'allure des chants populaires, par leur franchise, leur simplicité et leur spontanéité. On croit les reconnaître, mais bien peu sont pris tout entiers dans le trésor populaire.

La seconde partie de ce concerto pastoral évoque pourtant un de nos Noëls, lequel, à n'en pas douter, est une ancienne chanson galante. C'est ce que sont la plupart de nos cantiques, dont on tolère à l'église la grâce sensuelle...

L'orchestration de ce concerto est assez spéciale en ce que les bois et les cuivres jouent un rôle important dans la présentation des thèmes, réduisant ainsi la tâche habituelle des trop nobles cordes.

Ce *Concert Champêtre* est tout le contraire d'un sermon ennuyeux. C'est une œuvre gaie, joyeuse, généreuse et brillante, pleine de fraîcheur et de jeunesse. C'est une

musique heureuse, une musique de plein air, qui enchante l'esprit autant que les doigts du pianiste. C'est de la musique qui chante et qui danse librement, en plein soleil, sans se soucier d'être profonde.



DE LA ROMANCE À JACQUES IBERT ¹

Le programme de ce soir nous invite à un curieux voyage. Il s'agit de faire un saut de quatre siècles, de Monteverde à Jacques Ibert, avec escale aux environs de 1830, escale dont la Romance serait le curieux prétexte. On a beaucoup méprisé la Romance depuis cinquante ou soixante ans, et on croit même qu'elle est morte avec le règne de l'Impératrice Eugénie.

Mais qui sait si sa faveur n'est pas près de renaître? Qui sait si, déjà, sa renaissance n'est pas sérieusement amorcée? Car, enfin, la Romance nous envahit de toutes parts. Elle n'a jamais cessé de faire le bonheur du peuple, mais voici qu'elle envahit les milieux intellectuels et mondains. Depuis que Marie Dubas a franchi l'estrade des grands concerts, depuis que Marianne Oswald et Mireille, celle-ci de connivence avec Jean Nohain, ont vaincu les résistances de la plus sombre critique, les gens du monde se demandent avec angoisse si toutes ces romances dont on parle: *Couchés dans le foin*, *Le vieux château*, *Le petit chemin qui sent la noisette*, etc., sont de l'art. On voudrait savoir quel cas il convient de faire de Kurt Weil et de son opéra de «Quat' Sous», on voudrait savoir si Jean Villart, qui se cache sous le pseudonyme de Gilles (de Gilles et Julien), si Jean Villart, dis-je, a du talent, et si, enfin, l'auteur du *Jeu de Massacre*, qui est Maurice Yvain, peut être pris au sérieux. Cependant, n'en doutons pas: la Romance, la Chanson-Romance est terriblement à la mode et les Français ont toujours eu pour elle un goût irrésistible.

Mais jamais elle ne fut plus en honneur que sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Pourtant, La

1. Conférence faite à Paris en juillet 1937, aux « Amis de 1914 ».

Chaussée, le larmoyant La Chaussée, l'avait dédaignée au XVIII^e siècle.

La timide romance exhale mollement
Une plainte sans art, fille du sentiment

disait-il un jour avec condescendance.

Ces vers méprisants de La Chaussée renferment tout de même une critique qui n'est pas si sotté. Car la Romance, en effet, est un produit pur du sentiment, sinon de la sentimentalité, et c'est un art fort discutable que celui où le cœur seul est intéressé.

Pourtant, nous devons à la vérité de reconnaître que la Romance fut souvent un art, un art mièvre et fugitif, mais un art incontestable. A peine de la poésie, ou presque jamais de la poésie, La Romance est tout de même de la musique lorsqu'elle est de Guillaume Le Heurteur ou de Pierre Vermond au XVI^e, ou de Devienne au XVIII^e. Elle l'est surtout au XIX^e siècle, quand elle est signée de noms aussi illustres que ceux de Boieldieu, Halévy ou Plantade, père et fils, quand elle est signée de Garat (Eh oui! un Basque lui aussi, et qui fit même de la prison pour sa Romance sur Marie-Antoinette: « Vous qui portez un cœur sensible. » C'est que Marie-Antoinette faisait de la musique avec Garat, et elle paya même, à plusieurs reprises, toutes les dettes du musicien extravagant.)

La Romance est assurément de la musique quand elle est du célèbre Romagnesi, le maître du genre, quand elle est de Bruguière, d'Hortense de Beauharnais, reine de Hollande, de madame Duchambge, d'Hippolyte Monpou et de Loisa Puget. Car ce sont là les romanciers (le mot est exact, car un compositeur de romances est aussi légitimement romancier qu'un compositeur de romans), ce sont là, dis-je, les romanciers les plus justement célèbres, et qui savaient se fournir de textes soit chez Fabre d'Eglantine (*Il pleut, bergère*), chez Chateaubriand (*Combien j'ai*

douce souvenance), enfin chez Hugo, Lamartine, Desbordes-Valmore, Musset, etc.

Ce petit art de la Romance plonge très loin dans le passé et il est en France (car c'est un produit français) aussi ancien que la langue romane elle-même. De là le nom qu'il a pris et qui semble enfermer dans une petite chanson toute la musique d'un noble langage.

Lorsque les troubadours et les trouvères allaient chanter leurs couplets dans les châteaux de France, ils aidaient, à leur manière, la langue française à se former. En effet, le clergé et les couvents ne chantaient qu'en latin, en mauvais latin d'ailleurs, et le seul français que l'on entendît alors, et que l'on pût chanter, était le langage roman des chansons des trouvères et des troubadours. Ainsi, Pierre d'Auvergne, qui est l'auteur de l'une des plus jolies romances du moyen âge, *Aux courtes journées long est le soir*, Pierre d'Auvergne, eut peut-être de l'influence sur le langage français, appelé alors langage vulgaire.

La Romance fut dès le début un art féminin ou un art pour femmes. C'est qu'on y parle d'amour. C'est un art de salon, un art de cour. Troubadours et trouvères chantent des romances pour distraire des dames dans l'ennui de leurs châteaux solitaires. De nobles seigneurs comme le chastelain de Coucy et le comte Thibaut de Champagne, font des romances pour les dames qu'ils adorent. Et vous savez le terrible drame qui ensanglanta les romances et les roucoulements que le sire de Coucy faisait entendre en l'honneur de la belle Gabrielle de Vergy. Le mari, jaloux, tua le beau chanteur de romance et fit manger son cœur à Gabrielle. Jamais romance ne fut si tragique.

Celles que Madame Rouffilange a l'intention de chanter ce soir n'auront pas, je l'espère, de conséquences aussi funestes. Les vers innocents de Lemoine, que Loisa Puget a mis en musique, restent légers et badins, et si on nous

dit que « les hommes ne comprennent rien... » (à l'amour, sans aucun doute), nous n'allons pas, je pense, prendre au sérieux une assertion aussi gratuite.

Mais avant d'en arriver à cette désobligeante accusation, Madame Rouffilange chantera un petit air romancé de Monteverde, extrait du *Retour d'Ulysse*, et qui nous dit que « Si les amoureux désirs sont pleins de cruauté, nous les chérissons pourtant et découvrons mille douceurs dans nos maux »... Il y est encore dit que « L'Amour est un jeu où l'on gagne toujours si l'on attend son heure ».

De Lully, qui était à sa manière un compositeur de chansons et de romances, vous entendrez un air du *Prologue d'Alceste*. C'est la Cantilène de la Nymphé de la Seine, gémissant de l'absence du grand roi parti pour la guerre de Hollande.

PROGRAMME

Ariette du Retour d'Ulysse MONTEVERDE
Cantilène du Prologue d'Alceste . . LULLY

Romances:

Je t'aime parce que je t'aime LOISA PUGET
 Paroles de Gustave Lemoine

Léon DAMOPEAU-CINTI
 Paroles de Mme Emile de Girardin

Les hommes ne comprennent rien . LOISA PUGET
 Paroles de Lemoine

(Entr'acte de 15 minutes)

Madame Rouffilange va maintenant chanter quelques romances, après quoi nous ferons un petit entr'acte de dix minutes avant de nous attaquer à Jacques Ibert.

JACQUES IBERT

Une certaine logique voudrait trouver un rapport entre la première partie de ce programme et la seconde. Eh bien! le lien entre la chanson d'autrefois et la musique d'aujourd'hui de Jacques Ibert, est beaucoup plus étroit qu'on ne l'imagine. Un peu partout, dans l'œuvre de Jacques Ibert, les thèmes, ou plutôt les airs, ont des allures de chanson. D'ailleurs, le goût très marqué de l'auteur d'*Angélique* pour l'opéra-bouffe avec ses airs, duos, trios ou ensembles, est en même temps un goût pour la chanson à couplets et à ritournelles, dont abonde *Angélique* autant que *le Roi d'Yvetot*. Ainsi donc, notre besoin de logique, notre besoin d'unité, même lorsqu'il s'agit des plus simples programmes, se trouve sauvegardé.



Il conviendrait peut-être, pour vous parler de Jacques Ibert, que j'emprunte les formes ordinaires des biographies bien ordonnées. Il conviendrait sans doute que je vous dise quand et où il est né, quels furent ses premiers maîtres, s'il fut un enfant prodige et s'il a, dès le plus jeune âge, marqué une prédilection pour la musique. A la vérité, je n'en sais rien, et tout cela me paraît ici bien secondaire. Le gros dictionnaire Riemann pourra satisfaire ces légitimes curiosités.

Je connais assez peu Jacques Ibert. Grand travailleur, il ne se disperse pas en mondanités. Il vit à Paris, isolé dans une tour d'ivoire qui ressemble à un bruyant rez-de-chaussée, ce qui contrarie étrangement ma conception des tours d'ivoire. Je ne l'ai vu qu'une fois chez lui, récemment. Et de même que le faisait l'autre jour James Joyce pour Mrs. Fellows, il n'a rien voulu me dire de lui, ni de son œuvre. Car la politesse interdit, paraît-il (c'est James Joyce qui nous l'affirme), de telles confidences.

Je me suis donc trouvé en face d'un monsieur si occupe, aimant si peu à être dérangé, et en même temps si détaché de tout ce qu'on peut penser ou dire de lui, que je n'ai pas voulu prolonger ma visite et lui poser les questions d'usage. Si donc je ne suis pas renseigné sur certaines choses, il faut en accuser... ma discrétion. Mais il a un éditeur très obligeant en la personne de M. Claude Leduc, et qui a bien voulu mettre sa musique à ma disposition.

Pour ce qui est de faire devant vous son portrait, cela me paraît superflu. Ici, Riemann ne nous renseigne pas. Pour cela, il faudra donc voir M. Arthur Hoérée, le très compétent biographe de M. Jacques Ibert. Ou bien, tout simplement, regardez M. Ibert lui-même. Il est notre hôte ce soir. Il n'est pas impénétrable. Pas plus que sa musique qui lui ressemble étonnamment. Et si, par hasard, vous voulez savoir quelles influences musicales il a subies, et quelles sont celles qui persistent encore dans son œuvre d'aujourd'hui, eh bien! vous découvrirez cela tout aussi facilement que moi en écoutant sa musique.

M. Jacques Ibert ne croit sans doute pas plus que moi au miracle de la génération spontanée. Aussi bien, et quoi qu'on en dise, il sait qu'il y a eu, dans tous les temps, ce qui s'appelle un style ou une langue d'époque. Le xix^e siècle ne fait pas exception à la règle. Dès lors, n'est-il pas naturel que l'on retrouve chez les musiciens d'aujourd'hui une atmosphère, un tour d'écriture, un vocabulaire, des matériaux plus ou moins identiques? ce qui n'exclut pas, d'ailleurs, la personnalité.

Bref, je voudrais que vous fussiez d'accord avec moi pour trouver qu'il est difficile de parler de musique, de révéler par des mots le mystère et le sens qui peuvent tenir dans le plus petit assemblage de notes. C'est que, pour moi, la musique n'a pas besoin qu'on l'explique et qu'on lui donne un sens... littéraire. Une musique uniquement musicale suffit à mon appétit.

Celle de Jacques Ibert l'est particulièrement. Je veux dire, par ce cliché commode, qu'elle ne s'embarrasse d'aucun autre souci que celui d'être musicale. Et encore, pour cela, elle ne le fait pas exprès. C'est sa nature de l'être. Elle ne veut pas, elle ne peut pas être littéraire, encore moins philosophique, psychologique ou tout autre chose en « ique », y compris les mots tragique ou dramatique. Elle ne consent même pas toujours à être lyrique et il lui plaît de dédaigner cette soupape à lyrisme qui sommeille au fond de tout être, et par quoi on a l'habitude de mesurer plus ou moins bien son émotion. Ce n'est pas une musique froide et uniquement cérébrale ou mathématique, mais une musique franche, nette, incisive, espiègle à l'occasion, humoristique aussi et terriblement spirituelle.

Mais si Jacques Ibert n'a pas abordé franchement le drame lyrique, s'il s'est délibérément tourné vers l'opéra-bouffe plutôt que vers le lyrisme cher aux âmes sentimentales, c'est certainement par une tendance naturelle de son esprit, parce qu'il sait exactement ce qui lui convient le mieux. Les sujets qu'il a choisis pour son œuvre théâtrale confirment cette opinion. Voyez *Persée et Andromède*, d'après les *Moralités Légendaires* de Jules Laforgue, voyez *Angélique*, une farce savoureuse de Nino, et aussi le *Roi d'Yvetot* de Jean Limozin et André de la Tourrasse. On est ici à mille lieues du lyrisme wagnérien et beaucoup plus près de Chabrier et de Ravel, de Ravel surtout, que de Debussy.

La musique de scène de Jacques Ibert commente également des textes où domine le côté pittoresque et exceptionnel. Par exemple, la musique pour *Le Chapeau de paille d'Italie*, celle de la *Castiglione*, de Régis Gignoux, et cette autre pour le *Donogoo* de Jules Romains, qui est bien la musique la plus phonogénique du monde, la plus fine et la plus spirituelle, en même temps que la plus économique de moyens. Et cet art paraît étonnamment

loin de celui qui caractérise la *Ballade de la Geôle de Reading*, d'Oscar Wilde, et *Le Chant de Folie*, qui sont deux incursions de l'auteur dans le domaine tragique. Ces œuvres sont, en effet, bien sombres, et ce n'est pas, à mon sens, le meilleur Ibert.

Car le meilleur Ibert n'est pas tragique. Ce serait plutôt les brillantes *Escapes* pour orchestre, escalas à Palerme, à Tunis et à Valence, et qui ont déjà tant l'habitude du voyage qu'on a pu les entendre jusques au Canada. Et c'est ici le lieu de remarquer que l'orchestration de Jacques Ibert est une des plus limpides et des mieux sonnantes de la jeune musique française. C'est précisément quand l'auteur s'accorde le moins d'instruments, par conséquent le moins d'éléments de couleur, qu'il nous intéresse le plus. (Exemple: la musique de *Donogoo*.) Le meilleur Ibert, disais-je donc, c'est les *Deux Mouvements* pour flûte, clarinette et basson, pages alertes et étincelantes, ou encore les *Trois Pièces Brèves* pour instruments à vent. Le meilleur Ibert, c'est évidemment *Angélique*, c'est surtout le *Roi d'Yvetot*. Ici, tout est en place, rien n'est forcé, l'esprit et la matière s'accordent miraculeusement, la science et la virtuosité sont éblouissantes, et je dirai même infiniment séduisantes.

Il y a encore la musique de piano, qui sonne fort bien au piano, parce que pensée et écrite pour l'instrument à clavier. Et cela, même quand il s'agit de réductions d'orchestre. Je n'en veux pour preuve que la valse ensorcelante de *L'Eventail de Jeanne*, un ballet écrit en collaboration avec Ravel, Schmitt, Roussel, Milhaud, Roland-Manuel et quelques autres, et qui est une parfaite réussite pianistique. Les *Rencontres* sont également des pages très adroites pour le piano, de même que *Française* et une *Toccata* sur le nom de Roussel.

Je voudrais laisser à l'auteur le soin de commenter pour vous les *Quatre Poèmes de la Verdure dorée* de Tristan

Derême, qu'il a mis en musique, et qu'il doit accompagner ce soir. Il vous dirait, sans doute, qu'il a cherché là, pour la voix, une sorte d'état moyen entre le récitatif lyrique et la mélodie chantante, bien que tout cela soit incontestablement chantant. Il hésiterait peut-être à vous dire combien la troisième mélodie, *Cette grande chambre*, est réussie de caractère, malgré, ou à moins que ce ne soit à cause de son esprit ravélien...

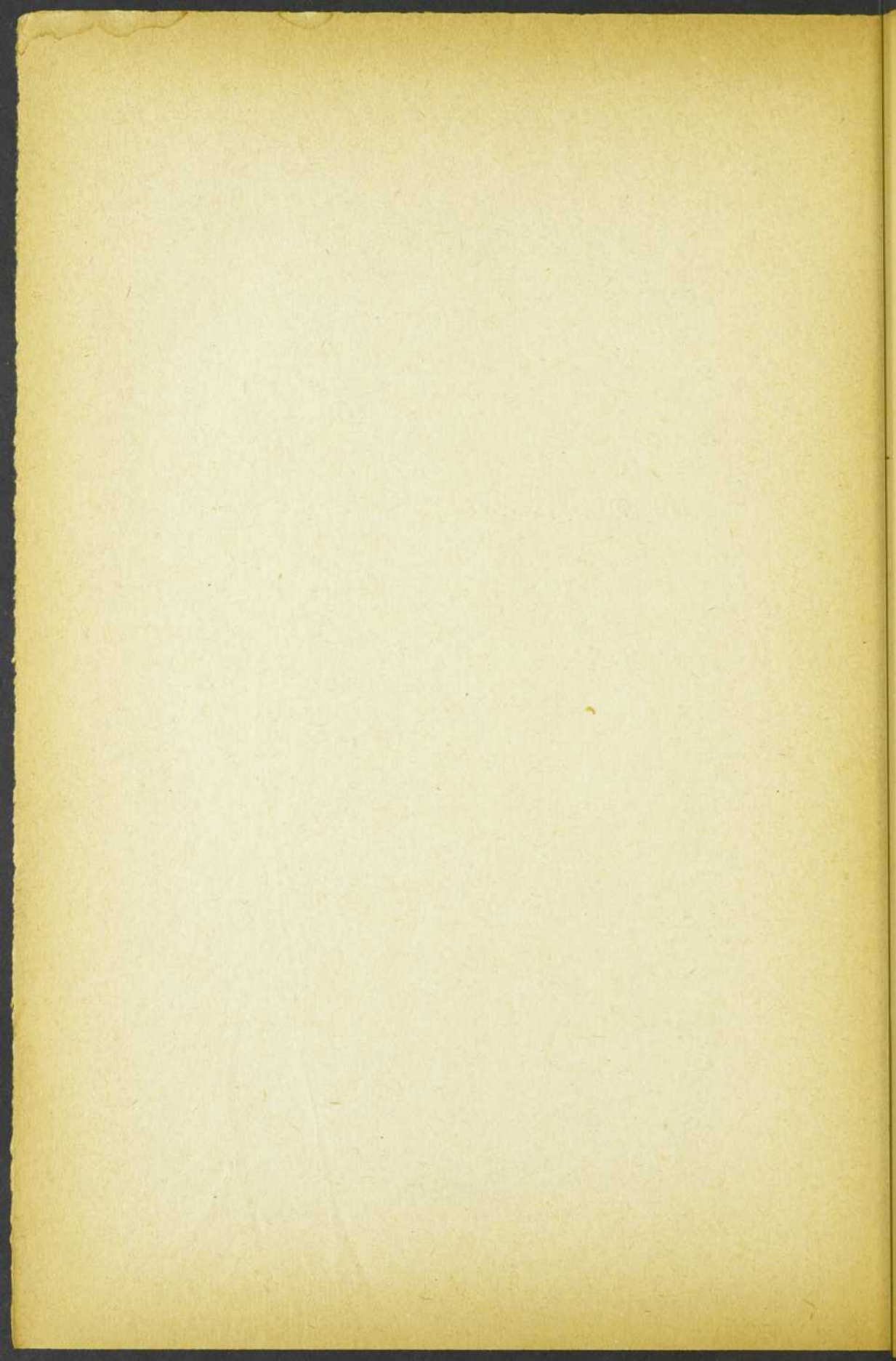
La Romance, sur un texte de Jean-Aubry, nous rapproche de la tradition des romances sentimentales, celles où l'on ne pleure, ni ne gémit, ni ne rit, mais où le flirt avec l'émotion est bien séduisant. La *Chanson du Meunier* et du *Roi d'Yvetot*, est le type même de la chanson avec couplets et ritournelle.

La façon dont Ibert écrit la musique, la façon dont il y travaille, fait un peu penser à Haydn, à Mendelssohn, à Saint-Saëns et à Ravel. Même élégance, même souci de bien faire. La fonction d'écrire est aussi naturelle chez l'un que chez les autres, en ce qu'on n'y sent jamais la tâche ardue, l'embarras ou l'hésitation. L'inspiration, mesurée, indiquera à l'occasion un sujet, un point de départ, mais elle ne saurait prétendre dicter chaque note, ou les développements, ce qui est affaire de métier. Et ce métier d'écrire, Ibert le possède admirablement, comme aussi ce sens de la mesure qui est un peu un dada français et qu'on refuse généralement aux musiciens étrangers.

Jacques Ibert ne cherche pas à étonner. Comme tout le monde, il cherche à être lui-même, et je crois que mieux que personne il connaît ses limites. Sa musique, en somme, est celle d'un artisan très habile. C'est une musique saine, joyeuse, mais sans truculence; une musique peut-être plus cérébrale que sensible, sans passion virulente, mais aussi sans équivoque, et pour laquelle il n'y a pas lieu de prendre brutalement parti, car on ne peut pas se tromper à son endroit.

Et si on ne l'aime pas, si on résiste à son charme, on ne saurait demeurer insensible à l'acuité de son accent, au mordant de son esprit, à la netteté de son style, à sa nonchalance aimable et souriante, à l'aisance et au naturel avec quoi elle s'exprime. C'est, en tout cas, la musique la plus spirituelle de la France d'aujourd'hui.

MUSIQUE D'EUROPE ET D'AMÉRIQUE



LA MUSIQUE RUSSE

La musique russe est presque nouvelle puisqu'elle n'a qu'un siècle d'existence véritable. C'est sous Alexandre I^{er} seulement qu'elle prit un essor définitif, et cela grâce à Glinka, qu'on appelle le père de la musique russe. Avant lui, la musique en Russie était française, italienne ou allemande, ainsi qu'il plaisait à la société d'alors.

Glinka lui-même, qui avait voyagé en Allemagne, en France, en Italie et en Espagne, a commencé par céder à la mode du temps et fit donc en Russie de la musique... étrangère. C'est au cours d'un voyage à Berlin, en 1834, qu'il prit conscience de sa véritable vocation. Le compositeur Dehn lui dit un jour: « Ecrivez donc de la musique russe. » Glinka n'y avait jamais pensé. Il a fallu un conseil aussi simple pour que naisse la musique russe aux environs de 1836.

L'opéra *La Vie pour le Tsar*, de Glinka, malgré un certain italianisme, est, en effet, la première grande œuvre de caractère et d'expression russe. Bâtie sur un sujet national, la musique y prend la spontanéité et la couleur du folklore slave, ce qui nous éloigne considérablement des italianismes en usage jusqu'alors.

Le mouvement étant donné, des successeurs comme Serow et Dargomijsky recherchèrent à leur tour une formule encore plus proche de l'accent russe, qui pût exprimer un drame indigène sans tomber dans l'emprunt servile au folklore. Le *Convive de Pierre*, malgré ses affinités germaniques, est une de ces œuvres où s'exprime en une déclamation froide et réfléchie un drame spécifiquement russe.

Mais Rubinstein et Tschaikowsky ne continuent pas la tradition dans le même sens. Ils sont loin de la lucidité et de la clairvoyance de leurs aînés. Ils prennent à l'école alle-

mande une langue, une manière et un esprit qui expriment malaisément le tempérament russe.

Antoine Rubinstein, pianiste transcendant, qui n'eut jamais d'esthétique précise en tant que compositeur et qui, en réalité, a peu d'importance, a visé à la grandeur allemande sans y atteindre jamais. Tchaikowsky, victime pendant longtemps d'une insigne défaveur, mais qu'on cherche aujourd'hui à relever et à russifier, s'est confiné dans un romantisme un peu grandiloquent et souvent creux. Mais c'est un mélodiste qui chante bien, avec facilité, et dans une langue qui sonne clair. Son orchestre a de la grandeur et il atteint souvent au pathétique. Cela ne l'empêche pourtant pas d'être, en maintes pages savantes, un peu confus, conservatorial et ennuyeux.

Bien plus intéressants furent les *Cinq* (César Cui, Borodine, Balakirew, Moussorgsky et Rimsky-Korsakoff) qui, en s'attachant à l'expression du slavisme, ont continué le mouvement inauguré par Glinka. Mais ils sont conventionnels et superficiels dans leur recherche du pittoresque. Un seul, parmi eux, eut un génie transcendant et sut résister à « l'instruction de cappellemeister » qui sévissait alors. Moussorgsky, que l'on a accoutumé de considérer comme un autodidacte, a tout de suite compris que le pittoresque collé aux anciennes formes ne constituait pas une suffisante réaction contre l'italianisme et non plus une suffisante originalité. Il a compris qu'à matière nouvelle, il fallait forme nouvelle. C'est ce sentiment instinctif qui l'a poussé à écrire d'impérissables chefs d'œuvre.

Boris Godounow est une de ces œuvres libres de tout système, non entachée de recettes scolastiques, où grouille une émotion naturelle, simple et humaine, dramatique jusqu'à la cruauté. C'est une musique toute imprégnée de sève populaire et sans apprêt. On y marche et on y chante comme dans la vie, mais sur un plan agrandi et stylisé. Le peuple, anxieux, révolté ou enthousiasmé, y joue un rôle

de premier plan, autour de la grande figure de Boris, héros grandiose, tragique et terriblement émouvant.

Les opéras de César Cui n'ont pas beaucoup d'originalité, et non plus les poèmes symphoniques de Balakirew, bien que *Thamar* et *Russie* soient d'un lyrisme ferme, d'une écriture et d'une harmonie intéressantes. Borodine, musicien d'une grande et rare intelligence, est un lyrique qui se rattache à Glinka, mais qui n'a recherché aucune forme nouvelle. Le somptueux *Prince Igor*, œuvre sans grande originalité dramatique, contient cependant des danses verveuses, luxueuses et brillantes qui suffisent à sa gloire.

Rimsky-Korsakoff, savant professeur, fut un grand virtuose de l'orchestre. Son verbe sonore a d'ailleurs exercé une influence considérable sur tous les musiciens qu'attirent le pittoresque sonore et l'élégante virtuosité. Musicien spirituel, ironique, bel orateur, sans émotion véritable, Rimsky-Korsakoff s'est complu dans le jeu factice de l'élégance pour l'élégance. Mais il a été si habile à peindre la nature, à évoquer l'irréel et le rêve; il est si savoureux et son orchestre si riche et si transparent, que cela console un peu de sa virtuosité sans profondeur.

Après le génial Moussorgsky, il faut attendre la venue de Strawinsky pour trouver réunis en un seul homme à la fois autant de génie et un caractère spécifiquement russe. Car ni Withol, Arensky, les deux Blumenfeld, Liadov, ni Grodsky, Kupylov, Korestchenko, ni même de plus grands comme Glazounow et Liapounow, moins encore Rachmaninoff, Gretchaninoff, Maykapar et le germanisant Medtner, ne sont de taille à faire la liaison entre « Boris » et notre temps.

Scriabine, grand artiste, mystique et religieux, après être sorti de Wagner et de Chopin, a cherché à incorporer à sa musique des éléments extra-musicaux: psychologie, philosophie, couleurs, images, parfums, feu. Mais sa plus grande originalité, ainsi qu'on l'a déjà remarqué, est certainement

de ne rien devoir à l'art populaire. Ce lyrique, ce mélancolique sut découvrir une mélodie ondulante et flexible et l'appuyer sur un système harmonique non dénué de caractère et de ressource. Ce n'est pas un art tout à fait malade, ainsi qu'on a voulu le croire, mais assurément un art à tendance.

Que la musique ne soit pas un bon véhicule à idées littéraires ou mystiques, est chose admise depuis longtemps, et Serge Prokofieff s'oppose naturellement à une telle conception. L'auteur de la « Suite Scythe » est tout à l'opposé d'un Scriabine et aussi très éloigné de la grande raison strawinskiste. Musicien instinctif, Prokofieff ne contrarie jamais sa nature, d'où ces outrances, ces douceurs et ces volte-face qui déroutent dans son art. Il va au gré de sa fantaisie, toujours heureux, et sa musique respire la bonne santé. Elle saute, danse et rit et elle exprime naturellement et sans effort tous les caractères d'une âme slave européanisée.

Les musiciens russes d'aujourd'hui recherchent une formule d'expression de plus en plus directe. Et si un dévoyé comme Nicolas Obouhow s'attache encore à théosopher avec la langue musicale, s'il confie à la Croix Sonore ses cris ou divagations d'outre-tombe, de plus jeunes, de plus hardis et de plus sains comme Miaskowski, Krein, Shostakovitch, Nabokoff, Meytuss et, surtout, Mossolow, prônent au contraire une formule réaliste et franche qui traduit la vie de l'usine aussi bien qu'elle chante celle de la terre. La *Fonderie d'acier* de Mossolow, de même que *Dnieprostroi* de Meytuss, œuvres grouillantes de vie et d'un optimisme dramatique, expriment admirablement l'une au moins de ces tendances.

De toute façon, la musique russe conserve son caractère technique, qu'elle soit faite à l'intérieur ou à l'extérieur de l'U.R.S.S. Avec Strawinsky, Prokofieff et le jeune Igor Markevitch, musiciens internationaux et russes tout à la fois, sa personnalité est définitivement acquise.

voir
D. à la musique
page 62

IGOR STRAWINSKY

De tous les grands musiciens d'aujourd'hui, Strawinsky est certainement le plus inconnu au Canada. Ni le *Sacré*, ni *Petrouchka*, ni *Noces*, ni le *Concerto* n'ont été révélés au public autrement que par les disques. Le catalogue de ses œuvres contient trop peu de ces pages charmantes par quoi on pénètre généralement à l'intérieur des frontières canadiennes. Sa musique de piano et même ses mélodies ne sauraient trouver place dans les programmes bariolés et trop éclectiques des voyageurs de musique. On n'imagine d'ailleurs pas que sa *Sonate* pour piano puisse faire les délices de nos auditoires, fût-elle jouée par Rachmaninoff. Nous ne sommes pas encore prêts à comprendre le sens de pareilles architectures sonores, d'où est banni le côté joli et sentimental, et qui s'adressent à l'esprit avant de remuer les sens.

Igor Strawinsky est né près de Saint-Petersbourg, en 1882. Fils d'un chanteur du Théâtre Impérial de St-Petersbourg, il fit des études de droit en même temps que de musique. Elève d'une élève d'Antoine Rubinstein pour le piano, il étudia la composition avec Rimsky-Korsakoff, pour qui il eut toujours de la vénération: d'où, en 1908, un « Chant funèbre » sur la mort de son maître.

En 1909, Serge de Diaghilew lui commande un ballet qui est *L'Oiseau de Feu*. Quelques années plus tard, un autre ballet, *Petrouchka*. Son nom, déjà célèbre en France où il habite, commence à rayonner en Europe à l'apparition du *Sacré du Printemps*, en 1913. Vingt ans après le *Prélude de l'Après-midi d'un Faune* de Debussy, Strawinsky venait à son tour de changer quelque chose à la musique.

En effet, cet homme de génie a secoué bien du monde,

bien des formules, et autant de traditions. Parti du pittoresque clinquant de Rimsky-Korsakoff, il a frolé Scriabine et Debussy, mais pour bondir sans hésitation vers des sommets nouveaux et inaccessibles, où il est seul en face de lui-même, dans une merveilleuse certitude. Sur la route, on trouve des constructions étonnantes qui permettent de mesurer le chemin parcouru par ce génie qui n'obéit qu'à soi-même et aux lois difficiles qu'il s'est forgées.

Mais s'il obéit à un code de beauté quelquefois hermétique, cette beauté est sensible pour quiconque la veut sentir. Et il est infiniment réconfortant de penser que nulle hésitation n'affaiblit jamais cet esprit, jusque dans ses conceptions les plus audacieuses.

Cette sécurité dans le métier, cette perfection de la matière est chez Strawinsky si grande qu'on se demande si l'émotion qui naît de ses œuvres n'en découle pas uniquement, plutôt que de leur contenu humain. Tant de savoir, tant de somptuosité dans la matière sont proprement inconcevables. Mais si cet art ne recherche pas, en premier lieu, l'expression, il y arrive incontestablement. Et c'est une expression intense qui émeut à la manière d'un « phénomène naturel, chute d'eau ou ciel en tumulte », ainsi que le dit André Coeuroy.

En effet, *Le Sacre du Printemps* nous montre, dans un rythme d'une extraordinaire puissance, la genèse de l'humanité, où tous les gestes sont instinct, brutalité instinctive. C'est la vie intense de l'être près de la terre, rampant, grouillant, sans arrangement, sans élégance, fruste et à la fois savoureux. C'est, en synthèse, la pulsation du corps humain, à peine sorti de la terre, encore convulsif et étonné. Avec le *Sacre*, dit Strawinsky lui-même, j'ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle: la montée totale, panique de la sève universelle. »

Le *Sacre* a joué une rude partie aux environs de 1914,

en donnant une nouvelle direction à la musique. La bataille avait d'ailleurs été préparée par *Petrouchka*, où un orchestre prestigieux déroule autour d'une baraque foraine, les scènes burlesques, capricieuses et brutales d'une Russie païenne et primitive. Elle l'avait aussi été par le *Rossignol*, primitivement un conte lyrique en trois actes et qui, resserré et épuré, est devenu un poème symphonique.

Mais c'est *Noces*, avec son implacable et pathétique percussion, qui inaugure la série des œuvres où la passion n'ordonne plus, mais s'efface devant les nécessités de la matière qui, à elle seule, provoque l'émotion. C'est un art classique et objectif qui tire tout son sens de l'architecture même des sons, de leur jeu, de leur équilibre, de la perfection de la forme et de la beauté des proportions. Art terriblement sévère, sans préoccupations sentimentales, et que *L'Octuor*, *L'Histoire du Soldat*, *Œdipus Rex*, la *Symphonie de Psaumes* et *Perséphone* ont peu à peu transformé et porté à une hauteur et à une noblesse insoupçonnées.

Mais après *Noces*, la formule va changer et s'humaniser. Car Strawinsky s'évade chaque fois du terrain nouvellement conquis. Il ne veut pas se redire. D'où ces volte-face si déconcertantes pour le public et la critique, et des œuvres aussi dissemblables et même opposées que *Noces*, ou la religieuse *Perséphone*, celle-ci en collaboration avec André Gide. On voudrait même voir dans la *Symphonie de Psaumes*, composée « à la gloire de Dieu », une revanche du cœur sur la raison. Il est certain que cette symphonie, qui commente trois psaumes latins, a mis au second plan le culte de la matière, pour nous élever dans les régions inaccessibles de l'immatérialité. Nous sommes ici en présence d'un classicisme épuré, où la plus belle matière est devenue un moyen modeste pour exprimer le suprême amour qu'est l'acte de foi. L'émotion intense qui se dégage de cette œuvre est celle d'un homme.

Quand même, Strawinsky demeure, parmi les musiciens d'aujourd'hui, le plus beau et le plus complet miracle d'intelligence pure. Et si on accuse son art d'être froid et insensible, c'est bien un peu parce qu'il le veut ainsi. Il dit lui-même avoir voulu, par exemple dans *Apollon le Musagète*, créer une mélodie non en sentiment, mais en matière, « une mélodie découpée dans du zinc. A propos de *Perséphone*, il écrivait récemment ceci: « Je crois devoir avertir le public que j'ai en horreur les effets orchestraux comme moyens d'embellissement et qu'il ne faut pas s'attendre à être ébloui par des sonorités séduisantes. J'ai depuis longtemps abandonné la futilité du brio. J'ai horreur de courtoiser le public — cela me gêne »... Et encore: « La foule exige que l'artiste fasse sortir et exhibe ses entrailles. C'est cela que l'on prend pour la plus noble expression de l'art, le nommant personnalité, individualité, tempérament et autres titres du même acabit. »

Nous sommes évidemment d'accord avec l'auteur de *Noces* que l'émotion d'art doit se tenir à l'écart de ces pamoisons douloureuses qui ressortissent beaucoup plus à la pathologie qu'à l'art. En tout cas, génie sans cœur, Strawinsky démontre avec une déconcertante éloquence que la beauté, la puissance et l'émotion ne sont pas toujours là où s'acharnent à les chercher d'incurables sentimentaux affaiblis par les grimaces et les contorsions de l'art romantico-physique. Il est vrai que la *Symphonie de Psaumes* est une œuvre émue et émouvante au même titre que la *Neuvième* de Beethoven, et il est également vrai que Strawinsky n'est pas un auteur facile.

LA MUSIQUE AUTRICHIENNE

I, — De Bruckner à Schoenberg

Vienne a toujours été un grand centre de civilisation. Les musiciens slaves, allemands, hongrois ou italiens devaient, au commencement du XIX^e siècle, posséder l'apostille viennoise, faute de quoi leur « civilisation musicale » ne pouvait être ni complète, ni raffinée. Vienne partageait avec Paris ce titre de supériorité sur les autres grandes capitales européennes.

Sans doute, ainsi qu'on a accoutumé de le dire, Vienne a toujours été une ville de plaisir musical. L'art austère n'y a jamais fleuri. Et si c'est là, pourtant, que prirent naissance les grandes forces de la symphonie, avec Haydn, Mozart et Beethoven, c'est bien un peu parce que ces génies y ont livré les batailles nécessaires.

Cette ville de luxe, qui connut tant de siècles de vie impériale et fastueuse, a d'ailleurs eu pendant longtemps la réputation de posséder une sensibilité artistique superficielle. C'est sans doute pour cette raison que les historiens ne veulent pas que Haydn, Mozart et Beethoven soient des musiciens autrichiens au sens plein et technique du mot. En tout cas, leur culture, leur formation musicale est viennoise. Et Vienne est incontestablement le berceau de la symphonie.

L'Autriche était autrefois un grand pays. Les Hongrois, les Tchèques et autres groupements autochtones y apportaient une vie et une diversité dont elle a dû subitement se passer. Les frontières d'aujourd'hui sont bien serrées autour de la capitale, ce qui fait que toute l'activité s'y concentre, ou à peu près, malgré les villes comme Graz, Salzbourg et même Innsbruck, réputées pour leurs festivals. Vienne, en tout cas, a toujours le même culte, le même

amour de la musique qui en fait la capitale la plus musicale du monde.

Il est indiscutable, pourtant, que Vienne fut le berceau de la grande musique classique allemande. Mais si, comme je le dis plus haut, il faut, pour des raisons nationales, abandonner aujourd'hui le viennois Mozart à l'Allemagne, ainsi que Haydn et Beethoven, il reste que les vrais musiciens autrichiens, au *xix^e* siècle, sont Schubert et Johann Strauss. S'y rattachent à leur façon Bruckner, Mahler, Krenek, Korngold, Schoenberg et ses nombreux disciples.

Bruckner, Hugo Wolf et Gustave Mahler sont les piliers de cette école qui, à la fin du *xix^e* siècle, et le plus naturellement du monde, a pris le ton national. Il y a aujourd'hui scission avec l'Allemagne musicale.

Il serait cependant assez difficile de définir les caractères de cette musique en opposition, par exemple, avec celle d'Allemagne. Elle en diffère par l'esprit, sans doute, par le style et l'atmosphère, et en ce qu'elle se rattache au lied et à la danse populaire. Et il est remarquable que la grande forme symphonique, qui est de naissance autrichienne, ne convient aujourd'hui à personne mieux qu'à un Autrichien.

Les symphonies de Bruckner représentent tout un monde d'expressions philosophiques et religieuses dont la subtilité nous échappe. Elles sont, en tout cas, une confession ardente de l'artiste; car, ainsi que le dit M. Paul Stefan, « Bruckner, fervent catholique, attaché pendant toute sa vie à l'œuvre de Saint-Florian en Haute-Autriche, d'où il était venu à Vienne, portait en son âme la solution de tous les doutes, l'apaisement de tous les combats. Au milieu de son paysage natif, qui résonne puissamment dans son œuvre, se dresse la cathédrale d'une foi inébranlable où tout le ramène. »

On le connaît mal en France, et encore plus mal en Amérique. Sans cela, les Américains, pour qui il n'existe que la

musique des trois grands « B », Bach, Beethoven, Brahms, y auraient sûrement déjà ajouté ce quatrième grand « B », Bruckner; car son œuvre a de la grandeur et de la puissance et ses symphonies ont tous les aspects des chefs-d'œuvre.

Mahler, cependant, est à l'antipode de Bruckner. Juif de naissance, il a parcouru le monde. Des théâtres autrichiens, allemands, hongrois et même américains l'ont vu diriger. Grand chef d'orchestre, esprit très fin et très cultivé, ses interprétations portaient la marque d'une personnalité très attachante.

Neuf grandes symphonies, une quarantaine de lieder, dont les si émouvantes *Odes aux enfants morts*, le *Chant de la Terre*, voilà pour les œuvres importantes.

Très importantes et impressionnantes, en effet, ses symphonies, qui recourent presque toutes à la voix et à la parole. La huitième, notamment, est entièrement chantée.

Mahler, grand musicien de transition, demeurera le dernier des grands classiques autrichiens. C'est lui qui, par son art et par son enseignement, a indiqué la voie à la musique autrichienne d'aujourd'hui. Il est le pont nécessaire entre les deux grandes étapes de la musique autrichienne au XIX^e et au XX^e siècle. Il a, pour ainsi dire, donné naissance à Schoenberg et à son école.

Au seuil de cette nouvelle époque de la musique autrichienne, on voit des musiciens comme Erich Wolfgang Richard Strauss et de Schrecker. Très autrichien d'esprit, Korngold a adapté à la scène contemporaine quelques-unes des opérettes de Johann Strauss les moins connues. Il l'a fait avec une souplesse et un goût étonnants.

Krenek, viennois cent pour cent, et dont tout le monde connaît au moins son opéra-jazz *Joanny mène la danse*, est un musicien beaucoup plus personnel, plus fin, plus intelligent et plus spirituel que Korngold. Il a entrepris de redonner une nouvelle vigueur au théâtre lyrique, dont

la vie est partout menacée. Il y a d'ailleurs pleinement réussi avec *Joanny* et *Oreste*.

Dans le domaine de la musique d'orchestre, on trouve les noms de MaxSpringer, Hauer, Franz Schmidt, de plus jeunes comme Rudolf Kattnig, Bittner, Kienzl et Robert Heger, qui sont plus ou moins sortis de la grande tradition brucknérienne.

Félix Petyreck, musicien très original, Hugo Kauder, Ernest Kanitz, Franz Salmhofer, voilà encore des noms qui comptent dans la musique autrichienne d'aujourd'hui.

Et cette musique autrichienne, elle entend n'être plus confondue avec l'allemande. Elle a ses caractères propres et on ne saurait, en effet, mettre dans une même catégorie des musiciens aussi différents que l'Allemand Hindemith et l'Autrichien Alban Berg.

(Mont-Pélerin, 30 juillet 1934.)

LA MUSIQUE AUTRICHIENNE

II, — Schoenberg et ses disciples

Aucune musique d'aujourd'hui ne nous est plus étrangère que celle de Schoenberg et ses disciples. Non seulement l'océan nous en sépare, mais aussi la France avec son art clair et limpide, si parfaitement assimilable pour nous, la Suisse avec ses pics inaccessibles, et surtout tant d'ignorants préjugés.

On ne connaît pas Schoenberg qui, de romantique tourmenté, est devenu alchimiste cérébro-atonal. Ce romantique sublimé, ou cristallisé, nous épouvante.

On ne connaît pas davantage Alban Berg, Anton Webern, Wellesz, Hanns Eisler et Théodore Wiesengrund-Adorno. Leur musique, comme celle de Schoenberg, prend d'ailleurs avec les traités en usage dans nos écoles, des libertés qui choquent les oreilles habituées aux tranquillités harmoniques des grammairiens et autres Dubois qui ont fait notre éducation.

Et Schoenberg ne prend-il pas soin de nous avertir que « l'art n'est pas la conséquence du talent, mais de la nécessité ». Ne dit-il pas encore qu'à « l'artisan qui a du talent, il suffit de vouloir pour atteindre son but. Tout ce qu'il veut, il le peut. Que son œuvre soit bonne ou mauvaise, superficielle ou profonde, neuve ou démodée, peu importe: il atteint son but ». Car « la nature guide l'artiste de génie; l'artiste de talent se laisse guider par l'art ».

Quant à la beauté d'une telle musique, Schoenberg répond que « le beau n'existe qu'à partir du moment où le profane, ceux qui ne produisent pas, commencent à en ressentir l'absence ». Mais les théories de ce savant

alchimiste sont aussi nombreuses et aussi troublantes que ses œuvres.

Ravel disait un jour qu'il avait beaucoup d'amitié pour l'école de Schoenberg. « Ce sont, disait-il, à la fois des romantiques et des sévères. Des romantiques parce qu'ils veulent toujours briser de vieilles tables. Des sévères par les nouvelles lois qu'ils s'imposent et parce qu'ils savent se méfier de la haïssable sincérité, mère des œuvres loquaces et imparfaites. »

Ceci voudrait donc dire que Schoenberg, qui pour certains est perdu dans une métaphysique brumeuse, qui pour d'autres est un romantique égaré au ^{xx}^e siècle, écrit une musique pleine de logique. Trop pleine de logique, précisément. Trop cérébrale. Autant ses œuvres du début étaient lyriques, presque humaines, autant les plus récentes sont sèches et pas toujours bonnes à entendre.

Mais il n'y a pas de code immuable de beauté. Trop de chefs-d'œuvre sont là pour y contredire. Dès lors, *Pierrot Lunaire*, qui est l'œuvre la plus troublante de Schoenberg, la plus curieuse, la plus extraordinaire, la plus achevée, la plus audacieuse et sans doute, une œuvre belle. Une maîtrise souveraine y cristallise l'émotion et satisfait, il est vrai, beaucoup plus l'esprit que le cœur. Le cœur y est soigneusement tenu en laisse et nulle musique ne se refuse aussi soigneusement le charme.

Cet étonnant poème pour chant et quelques instruments a impressionné beaucoup de compositeurs, il y a une trentaine d'années. Strawinsky, Ravel et Maurice Delage, parmi d'autres, ont sacrifié à ce nouveau culte de l'esprit: Strawinsky dans ses *Poèmes de la lyrique japonaise*, Delage dans ses *Poèmes Hindous* et Ravel dans ses *Poèmes de Mallarmé*. Chez eux, cependant, la voix chante librement, par comparaison au traitement que subit la voix dans *Pierrot Lunaire*.

Mais, comme le disait Ravel, « si mes *Poèmes de Mal-*

larmé ne sont pas devenus tout à fait du Schoenberg, c'est que j'ai moins peur, en musique, de l'élément charme, par lui évité jusqu'à l'ascétisme, jusqu'au martyre ». Le charme, c'est pour Schoenberg le plus grand péché.

Pierrot Lunaire, les morceaux Op. 11 et surtout, les *Six petits morceaux* Op. 19, voilà qui précise l'esthétique de Schoenberg et l'emploi qu'il compte faire du contrepoint. Dès lors, sa musique sera atonale.

Mais cet atonalisme s'accommode d'un certain classicisme dans la forme. Les derniers *Quatuors à cordes*, la *Kammersinfonie*, la *Sérénade* Op. 24, le *Quatuor pour instrument à vent*, les *Variations pour orchestre* et la *Musique pour une scène filmée* achèvent l'évolution d'un genre, d'un style, d'une manière où l'intelligence joue assurément un rôle prépondérant.

De même qu'on n'envisage pas cette musique sans celle de Mahler, que Schoenberg vénérât comme un « saint », on ne peut guère imaginer la musique des plus jeunes musiciens autrichiens sans celle de Schoenberg.

Zemlinsky et Schoenberg, tous deux disciples de Mahler, prirent la tête du mouvement déjà bien avant la mort du grand symphoniste.

Alban Berg, Anton Webern et Egon Wellesz, qui sont parmi les plus anciens élèves de Schoenberg, raffinent encore sur les théories déjà pourtant bien serrées de l'auteur de *Pierrot Lunaire*. Et ainsi que l'écrit Willie Reich, « leur extrême conscience et la sévérité de la critique qu'ils exercent sur eux-mêmes ne leur permet de publier que des œuvres polies et repolies jusqu'à la perfection ».

Wosseck d'Alban Berg, les *Cinq chants spirituels* Op. 15 et la *Symphonie pour orchestre de chambre* de Webern, *Alceste*, les *Bacchantes* ou *Le Sacrifice du guerrier captif* de Wellesz, voilà des œuvres d'un raffinement inouï et qui dépassent l'entendement ordinaire, tant est grande leur subtilité, tant y sont tendus à l'extrême les moyens d'expression sonore: voix et instruments.

Tous font à l'occasion des œuvres courtes et menues, à la manière du maître Schoenberg qui, dans une page de dix mesures (le sixième morceau de l'Op. 19) voulut exprimer en musique l'impression produite par les obsèques de Mahler. Chaque note y doit donc jouer un rôle capital.

A propos des *Six Bagatelles pour quatuor* Op. 9, de Webern, Schoenberg écrit dans la préface: « Que l'on songe à la température qu'il faut pour s'exprimer de façon si concise. De chaque regard on pourrait faire un poème, de chaque soupir un roman. Mais exprimer un roman par un seul geste; un bonheur dans un seul souffle, cela décèle une mâle sensibilité, ennemie des sensibilités prolixes...

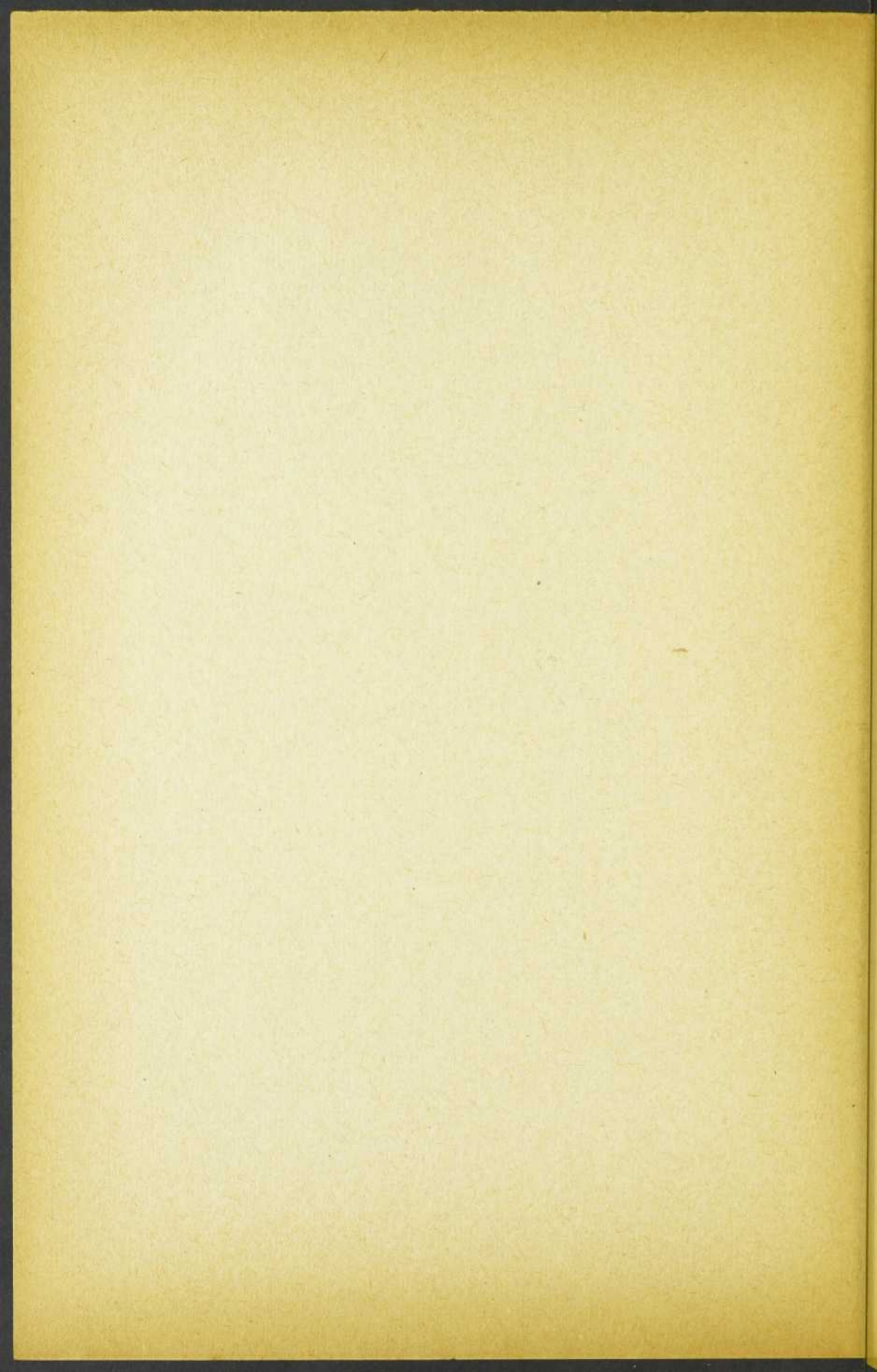
Mais il semble que personne mieux que Wellesz n'ait formulé l'objectif esthétique du musicien autrichien d'aujourd'hui. « Il s'élève contre toute forme bâtarde, contre l'insuffisance camouflée en lourde ambiguïté. Il lutte pour la perfection architecturale. Il aime l'achevé des grandes formes; il cherche à donner à ses idées une trame ferme. Semblable conception de l'art exige une discipline plus sévère que le mol abandon aux puissances de l'instinct. Elle demande que l'art domine, que la clarté dompte l'effervescence de l'élan et donne une forme aux confuses velléités; que la mesure soit toujours gardée et, suivi sans erreur, sans défaillance, le chemin que monte la voix intérieure. Ainsi le musicien saura dompter les forces qui fermentent en lui, et ainsi chacune de ses œuvres enfermera non pas l'ombre de sa vie seulement, mais toute la richesse de son âme et l'espoir de sa perfection. »

Après cela, on comprend qu'un jeune musicien comme Hanns Eisler ait écrit ses *Faits Divers*, qui est une suite de mélodies sur des sujets d'actualité précise et matérielle. C'est, si l'on veut, une victoire de l'influence française, ou plus précisément du défunt « groupe des Six ».

Mais un autre musicien comme Wiesenrund Adorno reste attaché aux formules hermétiques de la grande école schoenbergienne et demande, par exemple à un poète comme Stefan George (un Mallarmé autrichien) une inspiration qui le tient éloigné des trop prosaïques nécessités d'aujourd'hui.

Cette musique est belle, sans aucun doute, mais il est certain qu'on n'en peut comprendre le sens et en goûter la saveur que si on l'étudie avec soin, dans l'ordre de sa production et l'esprit dégagé de tout préjugé scolastique. Elle ne révèle pas autrement l'orgueilleux mystère de sa beauté.

(Mont-Pélerin, 25 juillet 1934.)



LA MUSIQUE HONGROISE

Pour nous qui ne la connaissons pas, la musique hongroise est représentée avant tout par les tziganes.

Ces tziganes, d'ailleurs, la représentent fort bien.

Ce sont eux qui, au cours du siècle dernier, ont redonné une vie à cet art d'improvisation particulier aux peuples de l'Europe centrale.

Ces artistes au métier impeccable et d'une troublante fantaisie ont inventé bien avant les faux nègres d'Amérique une sorte de « hot jazz » dont la rutilance, la verve, la couleur, la chaleur et l'élan sont proprement irrésistibles. Ils sont les inventeurs de rhapsodies improvisées que Liszt, par la suite, a si somptueusement traitées.

M. Emile Haraszti nous dit que « la musique hongroise a le même âge que le peuple hongrois, mais qu'il n'y a que quatre siècles que nous lui connaissons une vie indépendante ».

C'est que la Hongrie, au cours des siècles, dit-il encore, a dû « mener une lutte désespérée pour défendre la civilisation occidentale contre l'Islam et défendre en même temps son indépendance nationale contre l'Autriche ».

Rien n'a été conservé des époques primitives, et ce n'est guère qu'au xvi^e, sous la domination des Turcs, qu'on vit poindre une musique personnelle sur le sol hongrois.

Cette musique, d'ailleurs, doit beaucoup à l'apport des tziganes turcs. Ils lui redonnèrent son caractère primitif oriental qu'elle avait perdu au cours de luttes incessantes.

L'histoire superficielle a toujours confondu la musique des Hongrois avec elle des Autrichiens, des Tchèques, des Roumains et tout ensemble des Allemands.

Au cours du siècle dernier, pourtant, la Hongrie peut revendiquer avec honneur de grands musiciens comme Liszt, Erkel et même Mosonyi.

Il se trouve que François Erkel a contribué à opérer en Hongrie une renaissance musicale analogue à celle de Glinka en Russie et de Pedrell en Espagne. Avec Liszt, il mit en friche un folklore d'une richesse et d'une abondance inouïes, qui devait servir de tremplin à la génération suivante. Ainsi, le conseil de Liszt a été admirablement suivi, lui qui écrivait: « Si l'on veut conserver la musique dite hongroise dans toute son intégrité, il faut lui laisser son atmosphère, son « morceau de toile bleue », il ne faut la dépouiller d'aucun de ses trois éléments principaux: ses intervalles et leurs incohérences, ses rythmes et leurs vacillations, sa fioriture et son surplein. »



C'est ce qu'un musicien comme Béla Bartock a admirablement compris.

Mais au moment où il entreprend son œuvre, son pays est encore sous la domination des Allemands, musicalement. Les frontières sont solidement fermées à toute influence autre que l'allemande, et ce n'est qu'avec le plus grand mal qu'il fait enfin pénétrer les généreuses esthétiques de *Pelléas* et du *Sacre*.

Parti de Wagner, de Brahms et de Liszt, ce héros de la musique hongroise a posé et résolu un problème ardu, celui de redonner à la musique de son pays un sens hongrois. Il a retrouvé dans le sol même de son pays un accent particulier et un rythme qui sont une des plus puissantes originalités de son style.

Sa mélodie n'est pas une mélodie pleine de fioritures à la manière des tziganes. C'est une mélodie toute proche de l'orient, plus nue, plus campagnarde et plus rude. Mais cette mélodie primitive et populaire, il la traite et la stylise ainsi que le font Strawinsky et Falla, respectivement, sans pour cela lui faire perdre son accent de terroir.

Sa musique est un flot tumultueux, rythmique, puissant et nerveux. C'est le besoin de vivre, de crier, de remuer. Mais non pas sans contrôle. Une maîtrise souveraine sait diriger cette force vive de la nature qui s'exprime, à l'occasion, en des pages tendres qui contrastent, par exemple, avec la rudesse de *L'Allegro Barbaro*, tout en angles droits. Telles pages des *Chansons paysannes hongroises*, de la « Suite » Op. 14, des *Improvisations*, des *Etudes* et des *Sonates*, montrent une poésie et une nostalgie intense, aussi un héroïsme et une joie qu'on ne rencontre pas fréquemment dans la musique d'aujourd'hui.

Une œuvre comme *Falun* (Au Village), en son âpreté et sa mâle rudesse, révèle une humanité profonde.

Son orchestre est sans chatolements et ne redoute rien tant que les coloris doux et charmants. Il est net de couleur, direct, souvent explosif, mais admirablement dosé.

Bartok n'a jamais été profondément sollicité par l'influence de Schoenberg. La complexité cérébrale de l'auteur des *Cinq Pièces pour orchestre* ne saurait s'accorder avec l'art réel, vivant, physique et musclé, du Hongrois Bartok, qui est de l'époque du ciment armé, nu et sans décorations artificielles. Schoenberg est un cérébro-romantique et Bartok est anti-romantique par nature. Celui-ci domine toujours sa sensibilité, tandis que l'autre l'étouffe sous de savantes complexités contrapuntiques.

Romantique, ou plutôt lyrique, Zoltan Kodaly l'est certainement par opposition à Bartok. Mais comme son lyrisme est froid! Sa mélancolie sentimentale est sans chaleur.

Cependant son *Psaume Hongrois* a une force dramatique, une puissance tragique qui en fait une des œuvres les plus importantes et les plus significatives de la musique hongroise d'aujourd'hui. Il y a là, certainement, des accents poignants où se retrouve l'âme populaire, ardente et héroïque de la Hongrie. C'est la seule œuvre de Kodaly,

jusqu'ici, qui puisse prétendre briser les frontières strictement nationales et chercher au dehors des admirateurs.

Le grand pianiste Dohnanyi, compositeur de renom également, est une sorte de Rachmaninoff hongrois. Néo-romantique comme le grand pianiste russe, il cherche pourtant à s'évader du romantisme allemand (Wagner) qui inspirait ses premières œuvres.

Dans *Ruralia Hungarica*, il s'approche du sentiment hongrois en ce que le caractère dominant rappelle les traits du beau-père, Liszt, plutôt que ceux du gendre, Wagner.

Poldini, compositeur aimable dont maintes petites pièces ont parcouru le monde, est l'auteur d'un opéra d'une exquise poésie: *Noces de Carnaval*.

Georges Kosa est un musicien personnel, mais à qui il manque la maîtrise nécessaire pour résoudre les divers problèmes de tonalités et de forme qu'il aborde avec impétuosité.

Alexandre Jemnitz, polyphoniste-né, se complait dans l'abstraction schoenbergienne, cependant que Lajtha et Eugène Adam sont très attachés à la chanson paysanne.

Il y a encore Théodore Szanto, pianiste remarquable, et le délicat et pittoresque Tibor Harsanyi, dont l'œuvre est très appréciée du public parisien.

Des musiciens comme Lavotta et Siklos n'ont guère été joués en dehors de la Hongrie, tandis que Léon Weiner a franchi les frontières avec ses « Concertos » pour piano et même l'Atlantique avec un quatuor à cordes honoré d'un prix Coolidge.



De toutes les musiques dites nationales c'est, avec la russe et l'espagnole la plus caractérisée. Le folklore hongrois, qui est d'une richesse inouïe, n'a d'égale que le russe et l'esp-

gnol, qui lui sont peut-être supérieurs par la variété de rythme et de couleur.

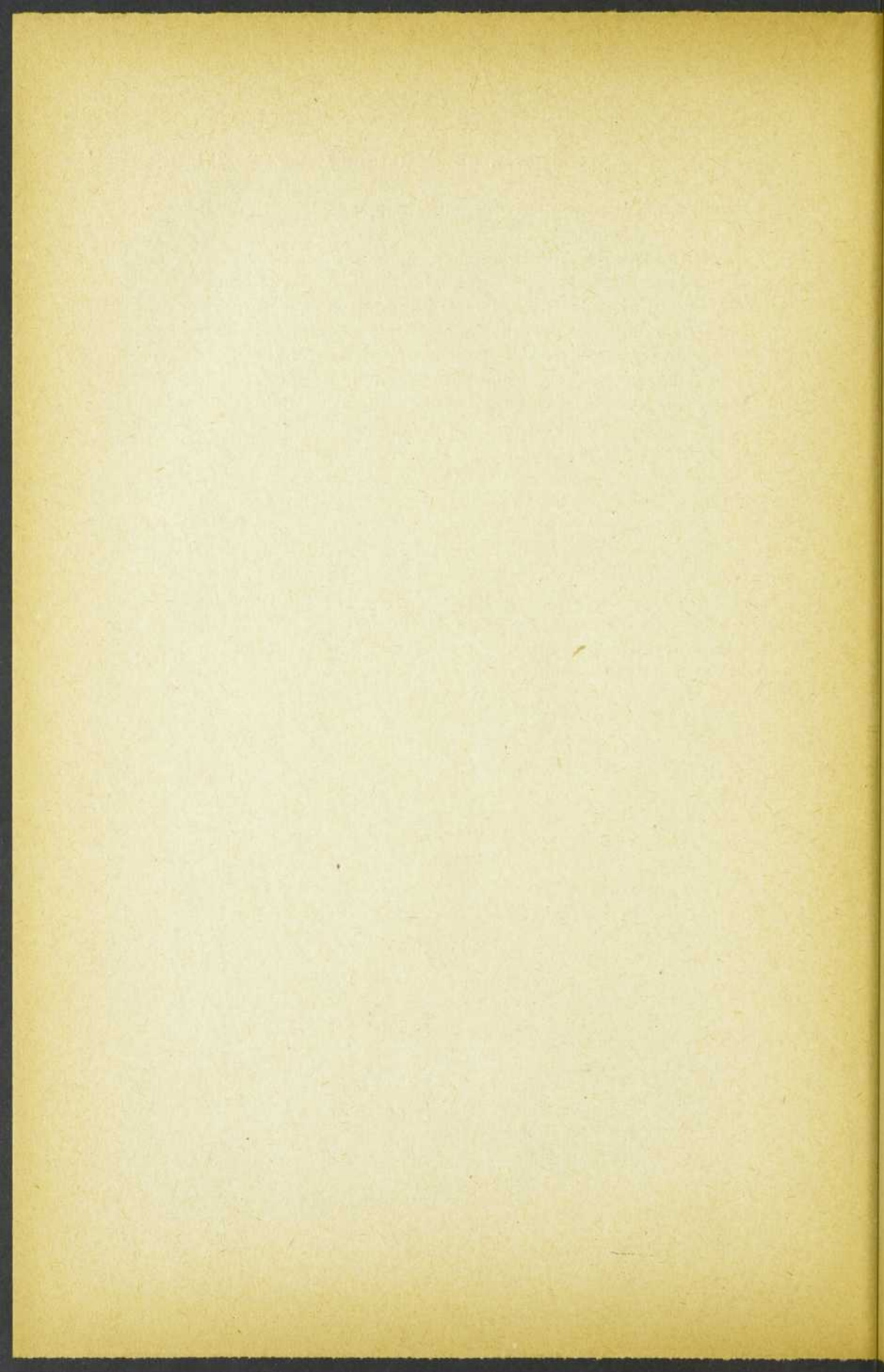
Cette musique, cependant, n'a guère jusqu'ici forcé les frontières étrangères. Ni Kodaly, malgré son *Psaume Hongrois*, ni Dohnanyi, ni Jemnitz n'ont obtenu ce qu'on appelle l'audience internationale. Et à ce point de vue, Kosa et Harsanyi ne sont encore que des espoirs.

Bartok, seul, tout en étant purement hongrois, possède ce langage international, viril, personnel et original qui lui a déjà conquis l'attention de l'Europe musicale.

L'Amérique persiste à l'ignorer. Mais nous savons que ce pays n'a guère le goût des découvertes musicales et que l'œuvre de Strawinsky n'y est pas encore entièrement connue du grand public. Non plus, d'ailleurs, celle de Falla.

Bartock est pourtant l'un des plus grands musiciens d'aujourd'hui. Si on résiste à son art, c'est sans doute à cause de son manque de lyrisme et de charme, qualités essentielles avec quoi on gagne facilement les cœurs. Mais ses autres qualités, qui sont très grandes, finiront bien par vaincre les plus tenaces résistances.

(Mont-Pélerin, Suisse.)



GRIEG, MUSICIEN NORVÉGIEN

Personne n'ignore le nom de Grieg au Canada. Son nom et sa musique ont pénétré jusque dans notre intimité et nous sommes assurément plus proches de ce bourgeois du Nord que de tel autre musicien révolutionnaire de l'Allemagne du Sud, par exemple Beethoven.

Grieg a enchanté notre enfance. Je parle des gens qui naquirent aux environs de 1880-85. En 1900, c'était la musique en honneur et en vogue dans les salons. Elle accompagnait les thés des femmes du monde, les five o'clock d'alors; elle donnait une atmosphère de grâce aimable, facile et nonchalante. C'était et c'est toujours la musique des gens heureux, ceux dont les passions ne sont pas trop violentes. C'est encore celle des jeunes pensionnaires.

Un musicien de Québec, M. Henri Gagnon, m'écrivait dernièrement que dans son enfance les petits morceaux de Grieg étaient indispensables au « five o'clock tea », aussi indispensables que certaines pièces d'argenterie de service dont le signolage fait tant plaisir aux dames...

Eh bien! Grieg a disparu de nos « five o'clocks » et de nos « bridges », et sans qu'on ait songé à le remplacer par une musique de même valeur... Autres temps, autres musiques... Et pourtant, nous avons encore en commun avec Grieg bien des choses, serait-ce un certain sens de la bourgeoisie et le goût du confortable.

En matière d'art musical, nous avons la même incuriosité pour les belles et grandes formes; nous avons encore en commun avec lui la neige, le froid et les horizons clairs.

Gens du Nord, comme Grieg, nous devrions être aptes à comprendre et à goûter la nature norvégienne qui l'inspira et qu'il aima si passionnément, cette nature pourtant très différente de la nôtre, et où, comme ici, pour emprunter

un bout de paysage de Gustave Geffroy, « l'accord pur et froid du blanc de la neige et du bleu de l'eau » créent des contrastes profonds et émouvants. Rien de cette prenante beauté ne nous échapperait, si seulement nous la connaissions...

Néanmoins, le Norvégien Grieg a forcé notre intimité. Sa bourgeoisie a conquis la nôtre. Sa poésie, sa sentimentalité rêveuse, son optimisme, son lyrisme savoureux, mais à fleur de peau, ont séduit nos âmes et nos cœurs, qui répugnent généralement aux grandes émotions, aux grandes douleurs comme aux grandes joies. Tout ce qu'il y a de superficiel dans ce musicien satisfait ce qu'il y a de superficiel et de léger dans nos âmes paresseuses. Il flatte notre bourgeoisisme, lui qui, selon l'opinion admise, a été le poète et le musicien des bourgeois intelligents et sensibles. Il se garde bien de nous bousculer et de nous troubler trop profondément, et il se garde bien surtout, d'être vulgaire, révolutionnaire ou simplement polisson.

Sa musique a fait le tour de tous les salons du monde entier, mais ce n'est assurément pas parce qu'elle est banale. C'est bien plutôt parce qu'elle correspond exactement aux émotions moyennes des auditeurs moyens. Avec cela, elle est facile, charmante, aimable, élégante, fraîche et personnelle, sans grandeur et sans profondeur, mais pleine d'accents mélancoliques d'une troublante harmonie.

D'ailleurs, Grieg a mesuré mieux que personne ses propres limites et son propre caractère. Il disait que des « artistes comme Bach et Beethoven ont sur les sommets élevés des églises et des temples ». Et il ajoutait qu'il avait voulu, lui, « bâtir pour les hommes des demeures où ils soient heureux et se sentent chez eux ». Les petites habitations ou petits « bungalows » qu'ils nous a laissés sont parfaitement confortables et hygiéniques, et on y respire un air pur.



Son biographe Paul de Stoecklin nous apprend que sa famille est originaire d'Aberdeen en Ecosse. L'arrière grand-père de Grieg quitta l'Angleterre vers le milieu du 18^e siècle pour venir s'installer à Bergen, en Norvège, où il fut nommé consul d'Angleterre à charge héréditaire, ce que furent également son grand-père et son père. Sa mère est petite-fille d'un évêque et arrière-petite-fille d'un pasteur... assez bizarre, homme de guerre et buveur acharné, et qui rendit l'âme au milieu d'un sermon.

Edouard Grieg, le seul des Grieg qui doive nous intéresser, est né à Bergen en 1843. Il naît bourgeois, dans une maison élégante, et entouré du meilleur monde. Son père est amateur de musique et sa mère, poétesse à ses heures, chante et joue admirablement du piano. Elle fut le premier maître de son fils, et il n'est pas besoin de dire que l'auteur de *La mort d'Ase* fut élevé dans l'atmosphère la plus propice au développement de son talent.

Cependant, le petit Grieg voulait devenir pasteur, selon une antique tradition de famille. Il voulait prêcher les foules, et c'est un hasard qui décida de sa carrière. Un jour, le fameux violoniste Ole Bull, une sorte de Paganini norvégien, en visite chez ses parents, entendit un des premiers essais du fils Grieg, qui avait alors quinze ans. « Il faut que tu ailles à Leipsig, lui dit-il en lui tapant sur l'épaule, et que tu deviennes un musicien. »

Donc, vers 1860, séjour au Conservatoire de Leipsig. C'est là que le petit Grieg apprit le métier de compositeur et aussi qu'il devint pianiste. Il y demeura quelques années, après quoi il partit pour Copenhague, en Danemark. C'est dans cette grande ville, élégante et riche, qu'il fit la connaissance des plus célèbres musiciens scandinaves d'alors, Gade, Hartmann et surtout Nordraak, dont il devint l'insé-

parable ami. C'est à Copenhague qu'il commença la carrière de virtuose et qu'il découvrit sa véritable nature. Il comprit alors ce qu'il voulait faire et se mit résolument à l'œuvre. Ce qu'il voulait faire: tout simplement ressusciter le sens de la musique de son pays. Il voulait donner à son pays un art original, en puisant dans les sources vives du folklore.

Mais une telle tâche est difficile dans tous les pays du Nord — nous, Canadiens, le savons mieux que personne — son biographe nous dit qu'il y usa ses forces et son énergie. Voici pourtant qu'un jour, découragé et sur le point de tout lâcher, il reçoit du généreux et grand Listz la suprême consécration. Listz, qui est à Rome, vient de lire la Sonate pour piano et violon Op. 8, et il écrit au jeune Norvégien tout le plaisir qu'il a pris à cette lecture. Quelques années après, Grieg fait enfin la connaissance de l'abbé Liszt à Rome, et alors commencent pour lui les années fécondes et glorieuses.

Entre temps, Grieg avait épousé une petite cousine charmante, chanteuse à la voix fraîche, facile et cristalline, très musicienne et, au dire de tous les biographes, infiniment gracieuse. Interprète excellente des mélodies de son mari, ils firent ensemble de nombreuses tournées de concerts à travers l'Europe.

« Grieg était de petite taille et légèrement contrefait », ainsi que dit Paul de Stoecklin. « Il avait de beaux yeux bleus clair, des yeux de rêve à la fois doux et luisants, la chevelure abondante, une forte moustache hirsute, le menton court, le nez fort. Il s'efforçait, par un mouvement qui lui était familier, de donner à son corps malingre et rabougri une attitude imposante... De nature sensible, enjouée, riieuse, naïf parfois comme un enfant, il conserva jusqu'à la fin une belle humeur, égale, malgré le mauvais état de sa santé... Sa vie fut unie, heureuse et, sauf la maladie qui le rongait, sans accident... Il a connu l'amour, il a savouré la gloire. »

Amoureux de la nature comme personne, c'est « un romantique élégiaque », dit encore M. de Stoecklin, « un poète idyllique, sentimental, passionné, mais conscient de ses forces et qui en connaît les limites ».

Mais s'il manque de tempérament, s'il est incontestablement un petit maître, il est le plus original et le plus rare, en un mot le plus grand de tous les petits maîtres. Il n'a jamais pu faire de grandes œuvres, et pour tenter l'opéra il lui a manqué le génie dramatique, le sens tragique et le sens héroïque. Son domaine fut le lied, la mélodie, la petite pièce de genre, chacune d'elle reflétant un paysage ou un état d'âme. Il a voulu être national et c'est à cette idée qu'il s'est surtout attaché. Il est vrai qu'il l'a été d'excellente façon et qu'il parle son dialecte musical norvégien avec persuasion. Chacun sait, cependant, que le nationalisme en art ne doit pas être une fin en soi, mais un moyen d'émancipation ou de personnalisation. Car un art n'a de valeur et de sens profond que par ce qu'il contient d'émotion humaine généralisée. Grieg, faute de posséder un génie plus grand, n'a été que norvégien. Mais il a forcé les frontières de son pays, parce que sa musique révèle une personnalité originale et séduisante. Cette musique est extérieure uniquement et courte d'inspiration, elle n'est ni tragique, ni profonde, ni grave, mais elle est vivante et parfumée, et elle ne ressemble à aucune autre. Spontanée et cursive, elle aime le son pour le son et elle consent à donner du plaisir.

Elle ne séduit pas seulement par ses rythmes, par ses thèmes populaires, ou d'inspiration populaire, mais aussi et surtout par son harmonie riche, pittoresque et particulière. On y trouve les harmonies les plus substantielles et les plus rares, et qui savent toujours se résoudre commodément, en douceur, là où il le faut. Et tout cela sans raideur, sans tirer l'oreille. L'harmonie chevauche souvent du majeur au mineur, sous une même mélodie, et on

trouve une illustration de cette manière toute naturelle et spontanée dans la fameuse *Chanson de Solvejg*, par exemple, où la même phrase mélodique paraît en mineur, pour être redite immédiatement après en majeur.

Mais tout cela est un art de salon, un art qu'il faut entendre de près. C'est un art qui ignore les ressources du développement. C'est pourquoi on a toujours l'impression que Grieg ne sait rien faire de ses thèmes, et qu'il les redit sans cesse. A cause de cela, ses œuvres un peu longues sont d'une grande monotonie.

C'est à cause de sa personnalité si attachante qu'on doit aimer Grieg. Il s'est exprimé sans contrainte, et il a pu être génial et de petite taille à une époque où tous les musiciens voulaient se donner des allures de géants romantiques. Cette musique, il faut l'écouter avec la simplicité, la candeur et l'abandon qu'elle commande. Il ne faut pas lui reprocher de ne pas ressembler à celle de Beethoven ou de Wagner, qui est moins aimable et moins facile, et d'un tout autre ordre de grandeur, Grieg, historiquement parlant, n'a pas été nécessaire au développement et à l'évolution de la musique au XIX^e siècle. C'est absolument certain... Mais il manquerait quelque chose à notre plaisir et à notre culture s'il n'avait pas existé.

JEUNE MUSIQUE ANGLAISE

On avait depuis longtemps perdu l'habitude de parler de la musique anglaise, qui est, on le sait, descendue bien bas au cours du siècle dernier. Mais ainsi que l'enseigne l'histoire, il y eut autrefois une musique anglaise infiniment riche et caractérisée. Une renaissance de cette musique est donc toute naturelle et le mouvement actuel dans les Iles Britanniques, à l'exemple de ceux des autres pays d'Europe, renoue des traditions illustres.

Un pays à ce point imprégné de folklore et de chanson populaire ne pouvait pas mourir définitivement à la musique. Il ne pouvait pas, non plus, rester éternellement soumis au joug étranger, que ce soit celui de Haëndel et de Mendelsohn dans le passé, celui de Brahms, de Debussy et de quelques autres dans le présent. L'acclimation de ces diverses musiques étrangères en Angleterre n'a d'ailleurs jamais été complète et les musiciens de la présente génération recherchent l'expression nationale. Comme d'autres, la musique anglaise fut sauvée par le folklore.

Les jeunes musiciens anglais ont demandé à la France et à la Russie les idées et les directions que ne pouvait en aucune manière leur fournir Sir Edward Elgar, qui s'est toujours maintenu dans un glorieux isolement et qui, par conséquent, n'a pas exercé sur les jeunes musiciens l'influence qu'il eut dû. Il fallait bien qu'ils se tournassent vers l'étranger, une fois de plus, mais cette fois pour s'en délivrer. C'est pourquoi la jeune musique anglaise commence par être internationale. En effet, Cyril Scott, aux promesses jadis si brillantes, Vaughan Williams, Goossens et Ireland ont pour la musique française des prédilections marquées, cependant que Holst et Holgrooke, parmi d'autres, sont attirés par l'Allemagne de Strauss et consorts, et

que des plus jeunes comme Lord Berners et Arthur Bliss sont sensibles à Strawinsky et à Bartok.

Mais Arnold Bax a écrit un jour que « tout art qui s'apparente à une idée nationale doit trouver son inspiration et sa vie dans la vie spirituelle du pays. Il faut ou une atmosphère nationale, ou de la couleur locale, ou, surtout, un état d'âme typique ». Cet état d'âme typique, il fallut même, dit-il encore, « le chercher à la Bourse ou dans les autres temples du commercialisme ».

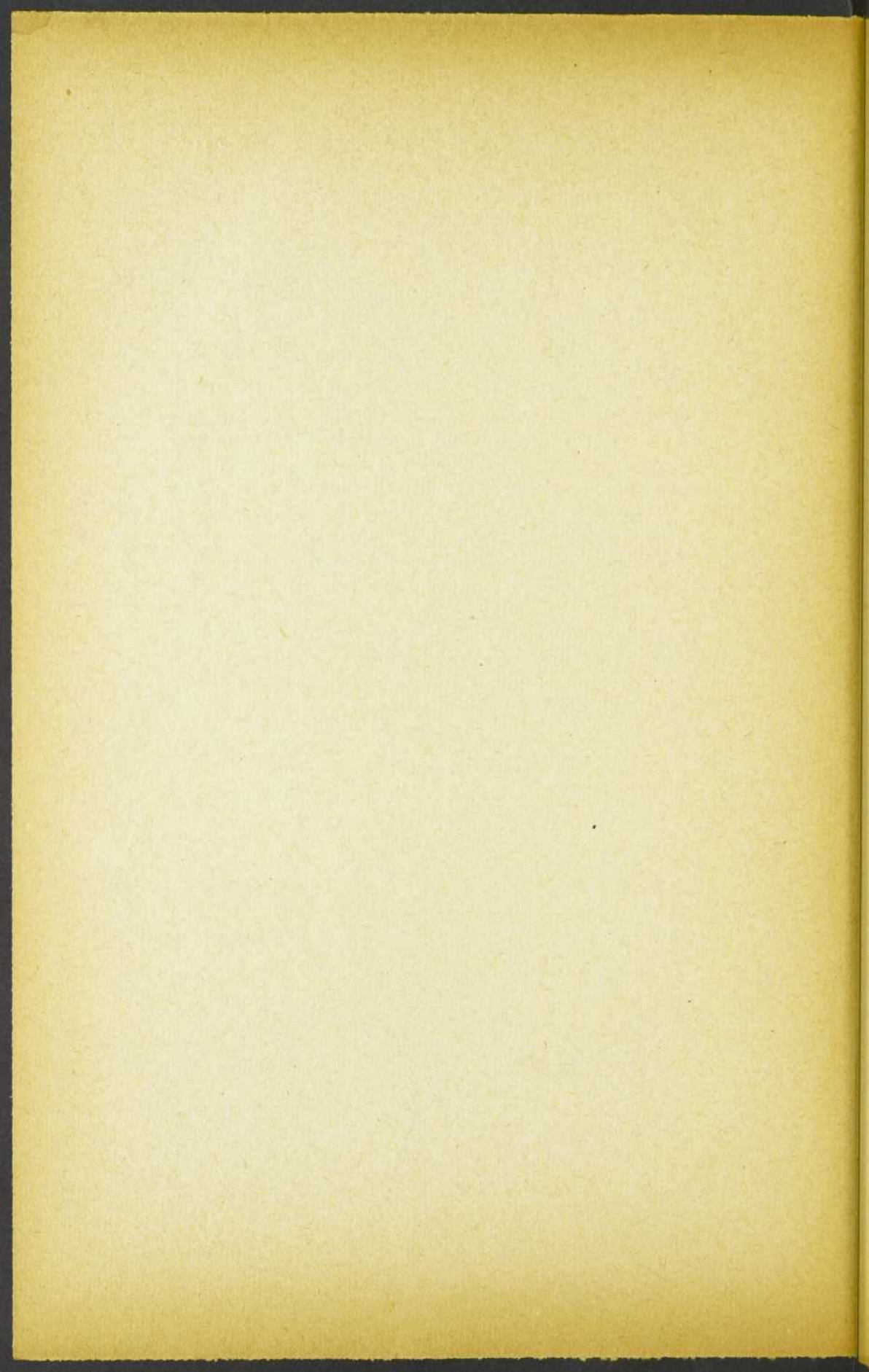
Dès lors, trêve de gondoles vénitiennes, de spasmes romantiques allemands et même de « précision française ». Mais il ne faudrait pas croire que le seul bruit d'affaires ou de guinées soit à la base de l'art d'Arthur Bliss, par exemple, ou de celui de Goossens. Ces deux musiciens ne recherchent d'ailleurs pas plus l'expression mystique ou symbolique d'un Bax, que l'orientalisme d'un Holst. Ils sont plus nets, plus près de la vie quotidienne anglaise et aussi de ce sens tragi-comique qui paraît être l'apanage du génie anglais. Leur langue est déjà plus générale, cependant que leur esprit est plus spécialement anglais.

Arthur Bliss a surgi sans crier gare et il représente à lui seul, quelques années à peine après sa naissance officielle dans le monde de la musique, tout un mouvement de fraîcheur et de liberté. Il semble prendre un malin plaisir à s'amuser de la musique, des formes les plus imprévues et les moins usitées en Angleterre. Aucun art, certainement, n'est, plus que le sien, désintéressé, ni plus gratuit, au sens où l'entendrait, par exemple, André Gide. Il ne se soucie ni de plaire, ni de charmer, ni de choquer. Cet art est à cent lieues d'être féminin, mais sa virilité un peu nerveuse n'empêche cependant pas l'*Hymne à Apollon* d'annoncer, par sa sagesse et sa tranquillité, les... tendresses de la maturité.

Eugène Goossens, dans l'art duquel se mêlent humour et mélancolie, s'est arrangé un système harmonique cruel,

âpre et agressif, au chromatisme tendu et serré. Musicien cérébral, il n'est peut-être pas loin de penser qu'il est de bon goût de réduire au silence les sensibilités même les plus vives. Et pourtant, le *Quatuor à cordes* Op. 14, n'est pas l'œuvre d'un homme froid, non plus que bien d'autres œuvres où, à défaut d'émotion langoureuse, trouve place une sensibilité que ni le pittoresque, ni les raccourcis ne diminuent.

Mais les raccourcis dont usent Goossens et Bliss, les genres auxquels ils s'attaquent, leur jeunesse, leur nervosité, leur fraîcheur, leurs élans, leur liberté et leur désintéressement ne sont pas de nature à rassurer les esprits caducs, dont l'Angleterre connaît, elle aussi, l'existence. Mais cela ne les empêche pas d'écrire une musique « anglaise » jusque dans son pittoresque, où paraît un rare équilibre, un métier intéressant, un esprit charmant quelquefois, une grande culture et un cœur qui connaît la pudeur et la discrétion. Avec ces deux musiciens, on ne peut plus douter qu'il existe une nouvelle musique anglaise qui, par-dessus les ans et les divers accidents continentaux, rejoint la grande tradition et l'esprit des Purcell, des Byrd, des Blow et des Gibbons.



MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla est né à Cadix en 1876. Dès le plus jeune âge, au dire de son biographe Roland-Manuel, il anime, sur un petit théâtre de marionnettes, les aventures de Don Quichotte. Et puis il construit et gouverne une ville imaginaire qu'il appelle « Colomb », où se trouvent réunis tous les plaisirs et toutes les activités d'une grande ville, théâtre, musique, etc., dont il est le seul et unique pourvoyeur.

Entre temps, des maîtres lui enseignent les rudiments de l'harmonie, jusqu'au jour où, à l'âge de dix-sept ans, sa vocation musicale lui est impérieusement révélée à la suite du premier grand concert d'orchestre qu'il entend à Cadix. Il étudie ensuite le piano à Madrid, où il tente fortune en composant de petites « zarzuelas » (petites saynètes musicales) qui, malheureusement, tombent à plat. Faute d'argent, il doit donc abandonner son rêve d'aller étudier à Paris. Mais de rester à Madrid lui permet de découvrir le fameux musicien Felipe Pedrell, dont il devient l'un des plus fervents disciples.

Après trois années d'études chez Pedrell, il s'installe à Barcelone, où divers concours retiennent son attention. Il commence et termine rapidement, dans le but de concourir, un ouvrage lyrique, *La Vie Brève*, et il tente le prix Ortiz pour le piano. D'un côté comme de l'autre, les premiers prix lui étoient. Prix d'honneur, hélas! seulement. Si flatteuses qu'elles soient, ces récompenses sont loin de lui fournir l'occasion tant désirée de s'évader hors des frontières espagnoles, de « s'européaniser » et de « prendre un bain de peuple », selon la saisissante formule de Unamuno, que cite Roland-Manuel.

Quelques années plus tard (toujours d'après le même

biographe), en 1907, « nanti d'un billet d'aller et retour qui devait le mener aux eaux de Vichy, il poussa jusqu'à Paris dans l'intention d'y séjourner une semaine: il y resta sept ans entiers ».

A Paris, il fait la connaissance de son illustre compatriote Albeniz et du pianiste Ricardo Vinès, qui le met en relations avec Ravel, Schmitt, et de nombreux autres musiciens français. Il devient l'ami de Debussy et de Paul Dukas, et, une fois acclimaté, il entreprend la composition des œuvres qui vont répandre son nom dans tous les pays du monde. A des œuvres comme *La Vie brève*, comme les *Pièces espagnoles* pour piano, composées en Espagne avant le séjour en France et révélées au public parisien par le pianiste Ricardo Vinès, s'ajoutent les troublantes *Nuits dans les Jardins d'Espagne* pour piano et orchestre, les fameuses *Chansons populaires espagnoles*, *L'Amour sorcier*, *Le Rétable*, *Le Tricorne* et le *Concerto*, autant de chefs-d'œuvre.

C'est de Paris qu'il semble le mieux évoquer l'Espagne, mais il ne manque pas, entre temps, d'élire domicile dans une ville d'Espagne célèbre entre toutes pour la beauté de ses paysages: la belle, chaude et somptueuse Grenade. C'est là qu'il habite désormais, dans une retraite qui convient à son tempérament et à l'élaboration des nouvelles œuvres qu'il médite.



La musique de Falla n'est pas une personne facile. Elle ne divulgue pas volontiers son secret aux profanes. Non pas qu'elle soit hermétique ou trop orgueilleuse, et qu'elle dédaigne le charme ordinaire qui facilite les conquêtes. Mais le style, la langue, l'aspect et la matière de cette musique sont d'un choix tel qu'on peut bien n'y rien voir d'abord.

Il faut vivre dans son intimité pour pénétrer le secret de son économie. Il faut la fréquenter assidûment. Dès lors, on comprend les lois rigoureuses de cet art puissant, riche, somptueux, qui ne déteste rien tant que la facilité des prodiges qui ne savent pas choisir.

Mais il faut prendre garde que cet art mesuré, qui dit tout juste ce qu'il veut dire, sans surcharge ni complication, n'est pas un art sec, encore moins stérile. Qu'il s'interdise l'extase sentimentale et qu'il répugne aux chairs périssables n'implique pas qu'il soit froidement ascétique. Le choix qu'il s'impose participe de la plus noble discipline. Il n'y a pas de grand art sans cela.

Roland-Manuel écrivait un jour que le « style musical baroque et la complication inutile sont incompatibles avec le caractère robuste, sobre et expressif qui marque les œuvres les plus illustres des classiques espagnols. Ils ont certes manqué parfois à cette règle de conduite; et, dans la plupart des cas, on constate que la puissance émotive diminue à mesure que la musique se complique avec des procédés conventionnels de forme et d'écriture ». C'est comme un exposé de principe et la définition de l'art actuel de Falla, tout au moins d'une œuvre comme *Le Retable*, petit opéra de chambre bâti sur un épisode de Don Quichotte de Cervantès.

Avant d'en arriver à un tel dépouillement, à cette mesure sévère, à ce style châtié, Manuel de Falla, le plus naturellement du monde, a commis des œuvres plus près de la chair, où palpite une âme romantique. C'est ainsi qu'il faut considérer sa première œuvre importante, *La Vie brève*. Ce drame lyrique en un acte, imprégné de passion romantique, ardente et tumultueuse, sacrifie en effet aux goûts d'une époque qui aimait les grandes et riches draperies sonores.

Le poème symphonique pour piano et orchestre, *Nuits dans les jardins d'Espagne*, ne marque pas de rupture

complète avec l'esthétique somptueuse de *La Vie brève*. On y relève maints éléments extérieurs de séduction, des parfums troublants, une nonchalance et une luxuriance qui n'annoncent en aucune manière le style prochain. Le titre pourrait faire croire à une musique impressionnante, mais ce n'est pas au sens commode et ordinaire du mot. Ces *Nuits* mieux qu'une impression d'Espagne, en sont une saisissante évocation... romantique. Mais prenons garde, le mot romantique se met ici en place d'un autre qui voudrait inclure à la fois tout ce que contient de pathétique, de nostalgique, de séduisant et de riche l'évocation d'un pays aimé. Le piano n'y joue pas le rôle de la grande star qui veut s'imposer et parler haut. On ne pourrait pas le supprimer de l'ensemble et quelle que soit l'insistance avec laquelle il brosse ses motifs et ses arabesques onduleuses, il ne cesse jamais de participer à l'orchestration. On aimerait croire que Falla a écrit ces *Nuits* pour se délivrer d'une hantise nostalgique qui l'empêchait de goûter pleinement les plaisirs et les joies que lui offrait le pays de France, où il prit conscience de sa force, de sa grandeur et de son universalité. L'auteur habitait alors Paris, mais c'est peu de temps après les *Nuits* qu'il repartit pour l'Espagne et s'installa à Grenade, où il vit toujours.

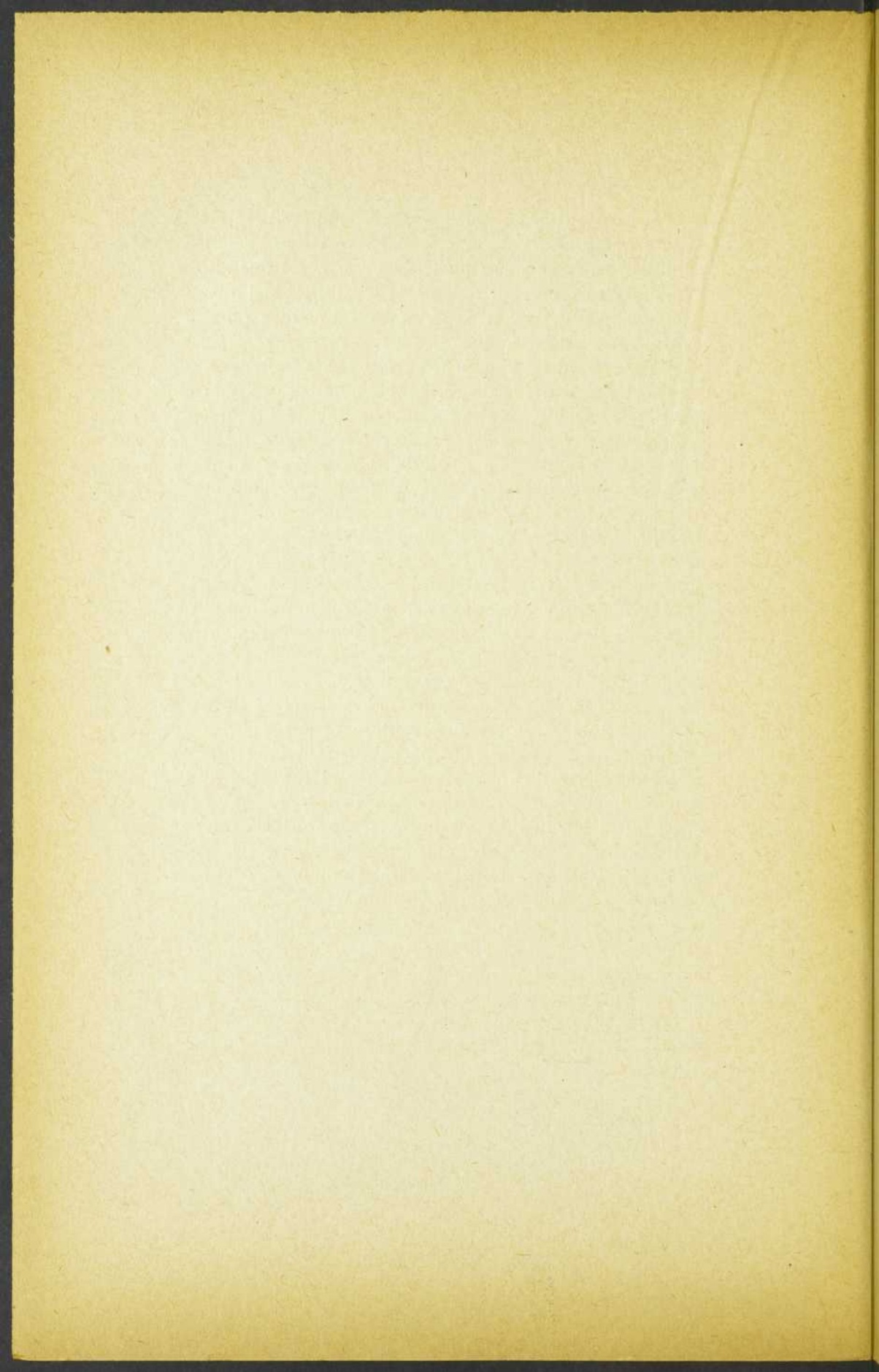
Avec le ballet *L'Amour sorcier*, musique sans ombres, aux couleurs vives et âpres, on s'éloigne définitivement de la séduction charnelle. Entre temps, après les célèbres et vivantes *Chansons populaires espagnoles*, un autre ballet, *Le Tricorne*, montre l'aisance avec laquelle l'auteur sait se divertir sans jamais cesser d'être le plus raffiné et le plus civilisé des musiciens.

Après ces jeux, voici *Le Rétable*, dont la musique est, en effet, d'aspect décharné et rude. Musique austère, virile et sans déchets, où les mélodies, rapides, de caractère soit liturgique, soit peuple ou de cœur, sont revêtues d'une harmonie ramassée, un peu avare, mais toujours vigoureuse.

Mais voici surtout le *Concerto* pour clavecin et quelques instruments d'orchestre. Aucune saveur charnelle ne vient ici troubler les sens au détriment de l'esprit. Ce pur enchantement sonore ne veut toucher la sensibilité et l'imagination que par des moyens honnêtes, c'est-à-dire purement musicaux. André Coeuroy parle de ce *Concerto* en des termes pénétrants: « L'œuvre abstraite brûle en dedans, dit-il, elle enclot l'ardeur de l'Espagne religieuse sans la révéler aux yeux, elle exprime avec une gravité presque ascétique les traits profonds de l'âme espagnole; aucun élément n'est emprunté à la musique populaire, et jamais Falla n'a été plus purement espagnol, ni plus proche à la fois de Cervantès et de Sainte-Thérèse. »

L'évolution, l'épuration de Falla fait penser à celle de Strawinsky. Mais si ces deux musiciens, qui n'ont aucune ressemblance de style et d'esthétique, se rencontrent dans une courbe identique, s'ils sont partis des mêmes volumes pour arriver à une matière condensée et réduite à l'essentiel, si un mysticisme assez comparable les sollicite, nous savons que c'est par nécessité de conscience, pour obéir aux injonctions de leur clair génie. Contrairement à Strawinsky, Falla ne s'est en aucune manière détourné de sa voie naturelle pour aboutir au mysticisme religieux qui anime ses dernières œuvres. Toute sa vie il fut pénétré d'ardeur religieuse. « La musique, dit-il lui-même, est le moyen que Dieu m'a donné de me rendre utile à mes semblables... »

Après cela, ainsi que le dit Roland-Manuel, on peut donc attendre de Falla une messe sublime...



LE BRÉSILIEN VILLA-LOBOS

Les Américains, ceux des Etats-Unis, savent à merveille captiver notre attention d'une façon presque exclusive. Habitants du Québec, nous nous intéressons dans une mesure suffisante à ce qui se passe en Europe, c'est-à-dire en France et en Angleterre, mais surtout à ce que font nos voisins d'à côté. New-York nous éblouit copieusement, tandis que le reste du monde nous paraît trop lointain. Pourtant, il y a aussi l'Amérique du sud, où de nombreuses républiques se développent et commencent à faire entendre leurs voix jusqu'en Europe. Mais pour faire la connaissance, par exemple, du Brésil musical, le plus court chemin paraît encore être celui de Paris, où s'essayent sans relâche les gloires de demain.

En effet, c'est par Paris que la musique brésilienne a pénétré en Europe. Elle a longtemps attendu pour faire le voyage, parce qu'elle avait décidé de ne se présenter dans le monde musical européen que munie d'une langue et d'une démarche propres. Mais voici une petite histoire:

Le célèbre pianiste Arthur Rubinstein faisait, il y a une dizaine d'années, un séjour à Rio de Janeiro, où il entendit parler d'un jeune musicien très pauvre, qui jouait admirablement de plusieurs instruments et qui avait la réputation d'un fou. Un soir, il s'ennuyait tranquillement au cinéma, au bruit monotone du « répertoire international » (c'est un peu comme la cuisine des palaces) quand, tout à coup, un des musiciens de l'orchestre l'ayant reconnu, on se mit à jouer une musique d'une expression et d'un rythme tout à fait nouveaux pour lui. Cherchant l'auteur de cette musique dans les coulisses du cinéma après le spectacle, il eut, pour toute réponse du jeune musicien, après l'avoir félicité: « Ces choses ne peuvent pas vous

intéresser »... Le jeune compositeur se ravisa pourtant et, quelques jours plus tard, un matin, de très bonne heure, Rubinstein fut réveillé par des bruits insolites dans son antichambre. Une délégation de musiciens d'orchestre, dirigée par le jeune et intrépide musicien brésilien, s'y installait, décidée à faire entendre au pianiste européen des choses qu'il ne connaissait sûrement pas. Rubinstein fut tout de suite ébloui par cette musique libre et vivante, d'une sonorité et d'une forme inconnues des Européens, ainsi qu'il le disait lui-même. Il s'intéressa à l'auteur, acheta de ses œuvres et les fit entendre partout où il passa.

Entre temps, le musicien français Darius Milhaud avait aussi rencontré et encouragé le musicien brésilien qui, peu à peu, commençait à être reconnu au Brésil. Les artistes les plus célèbres ne tardèrent pas à le traiter en confrère et il ne lui manquait plus, vraiment, que l'expérience européenne.

Il y a deux ans, un soir que Rubinstein, de nouveau à Rio, dînait chez un grand financier brésilien, il fit devant tous l'éloge du jeune héros brésilien, qu'il considérait « comme un des plus grands artistes de son temps, et qui pourrait être accueilli en Europe avec enthousiasme ». Le financier demanda alors combien il fallait d'argent pour un tel lancement, ce à quoi Rubinstein, pris au dépourvu quant à la somme, répondit par un chiffre énorme. Quelques minutes plus tard, il avait en mains le chèque mirifique qui devait conduire le jeune fauve de la musique brésilienne à la célébrité européenne.

Villa-Lobos, né en 1890, est l'auteur d'un nombre incalculable d'œuvres de toutes sortes. Sa fécondité est proprement étonnante: plus d'une douzaine d'opéras, des symphonies, des suites d'orchestre, des concertos, des quatuors à cordes, des mélodies, des chœurs, des messes, des pièces pour piano, etc. Mais de tout ce bagage impressionnant, on ne connaît assurément que le meilleur, le pire ayant été

détruit ou semé aux quatre vents. Violoncelliste, flûtiste, guitariste, violoniste, hautboïste, « etcæteratiste », aucune technique instrumentale ne le gêne et même son écriture pour le piano — il n'était pas pianiste virtuose — est bonne, quoique souvent d'une grande difficulté.

Il avait horreur de l'opéra, qu'il considérait comme un « genre inférieur » de musique, mais il en écrivit cependant un grand nombre pour montrer à ses détracteurs qu'il était capable d'en fabriquer. Son opéra biblique *Jésus*, bâti sur des thèmes Juifs, est si audacieux par le sujet, qu'il n'a jamais pu être représenté. De même *Zoé*, qui est l'histoire « d'une femme fatale et du rôle de la danse dans la vie moderne ». Un autre encore *Malazarte*, inspiré du folklore, consacre un héros symbolique croisé d'indien, de nègre, d'espagnol et de portugais.

Cette musique vibrante, beaucoup plus extérieure qu'intérieure, aux muscles solides, très rarement jolie, mais souvent violente, sauvage et éclatante recourt manifestement aux sources indigènes, et sa plus grande particularité est le rythme. Un rythme spécial, qui prend sa métrique dans le folklore national ou indigène, soit de source portugaise, indienne, espagnole ou négro-africaine. La musique de Villa-Lobos cherche, en effet, à fixer « par toutes les ressources qu'offrent le rythme et la mélodie, le sens général et profond de la race brésilienne ». Elle cherche à fondre les « apports autochtones, africains et latins dont les réunions fétichistes, la chanson, la danse, le carnaval, sont les éléments les plus caractéristiques ». Ces divers éléments, l'auteur les a amalgamés avec joie et avec conviction, et il en a déjà jailli des œuvres qui ont la force des peuples primitifs, non brutale ou pernicieuse, mais créatrice ».

Tels sont les 14 « Choros », les œuvres les plus typiques, les plus fortes et les plus personnelles du musicien brésilien. Telles sont aussi des œuvres plus récentes comme les

deux ballets *Entonnoir* et *Véhicule*, et la *Suite Suggestive*, qui représente « la sensation sonore de la cinématographie ».

Musique riche et primitive, sans aucun raffinement et qui n'obéit pas à la recherche savante de rafraîchissement qui sévit en Europe. Le Brésil, pays en pleine croissance, ne connaît pas encore la fatigue qui force les Européens à tels retours en arrière, à tels croisements de races. Le sauvage Villa-Lobos n'a que faire des fictions et des abstractions chères aux européens. Point chez lui de « sophisme absolu, inutile et transcendantal », ainsi qu'il le dit lui-même. Il n'est occupé que de créer avec sa sensibilité. Ainsi donc, du sol même de ce pays riche et fécond, jaillit un art de bonne santé et de bonne humeur, et Villa-Lobos aura dans l'histoire l'honneur d'avoir été la première, la plus vivante et la plus puissante expression de la musique brésilienne au commencement du xx^e siècle.

COSIMA WAGNER

Il restait encore, à travers le monde, quelques rares témoins de ce qu'on appelle la belle époque romantique, dont on va fêter cette année le centenaire. Mais voici qu'avec Cosima Wagner vient de s'éteindre un des derniers et aussi un des plus illustres acteurs de cette somptueuse époque. La femme du plus grand musicien du XIX^e siècle (Beethoven excepté, qui chevauche sur deux siècles), vient, en effet, de mourir à Bayreuth, à l'âge de 93 ans.

Elle était la fille d'un grand artiste, d'un grand musicien et d'un grand romantique, Franz Liszt. Sa mère, qui était la comtesse d'Agoult, appartenait à la société la plus brillante d'alors. Elle s'appelait Cosima, en souvenir du lac de Côme, où elle naquit. Elle fut élevée dans des couvents et ne vécut guère avec ses parents pendant sa jeunesse. L'histoire anecdotique nous raconte d'ailleurs que Liszt fut, un jour, au hasard d'une tournée de concerts, « présenté » à sa fille et qu'il s'est subitement épris « d'une affection passionnée pour cette jeune fille à la fois brillante et rêveuse, si merveilleuse pianiste ». Elle épousa Hans de Bulow, l'un des plus étourdissants pianistes d'alors, dont elle avait été l'élève.

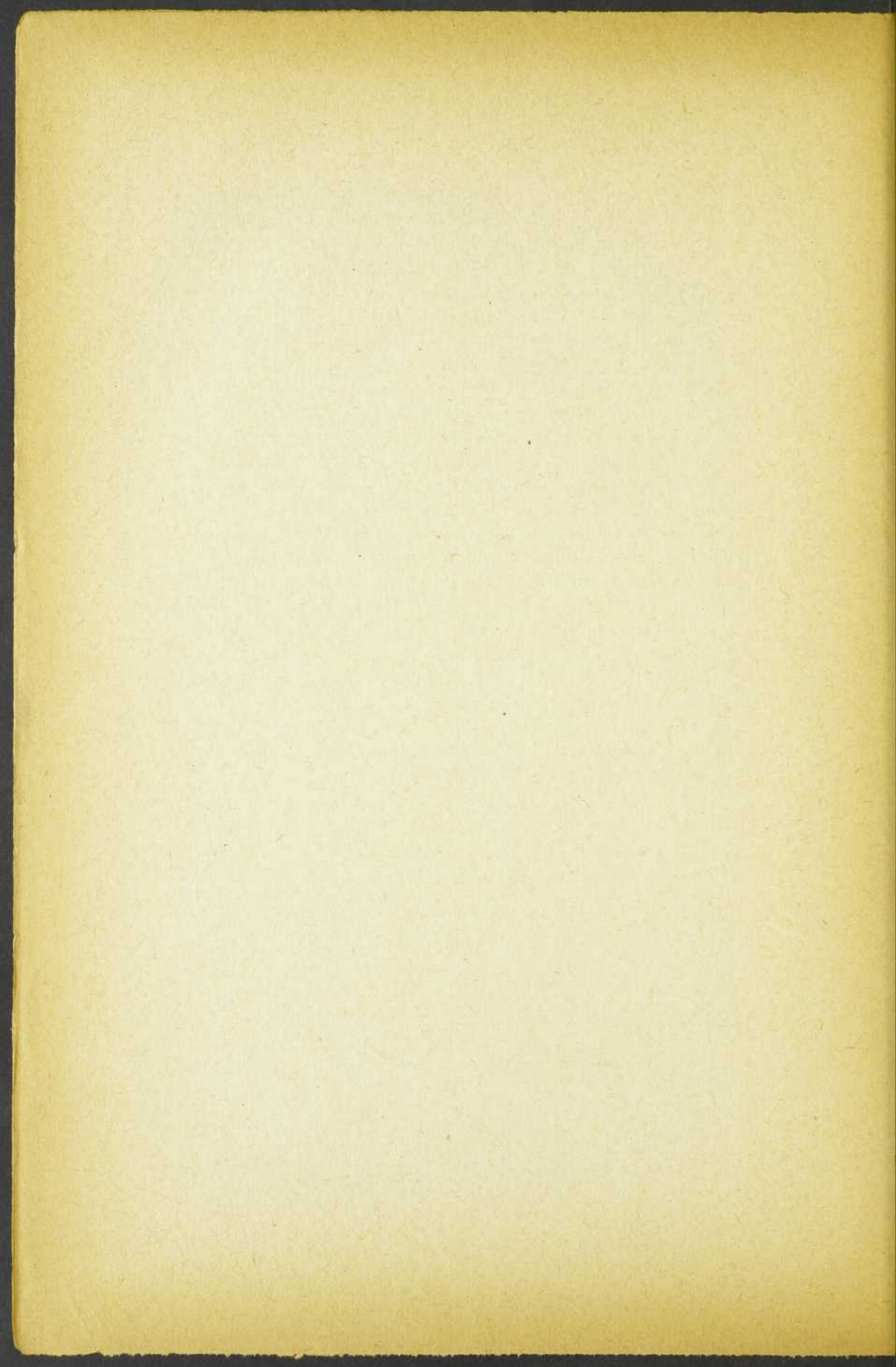
Mais Richard Wagner, grand ami et protégé de son père, ne tarda pas à s'éprendre de l'orgueilleuse et indépendante Cosima et, une fois prononcée la rupture officielle de son mariage avec Bulow, elle devint la femme du plus impérieux, du plus autoritaire, du moins austère des grands romantiques. Elle lui donna un fils, en 1865, Siegfried. Sa ferveur wagnérienne, déjà grande avant le mariage, ne fit que s'accroître par la suite. Elle ne s'est d'ailleurs jamais démentie au cours de sa longue existence,

et ses quarante-trois années de survie, elle les a inlassablement et orgueilleusement employées à agrandir et à fortifier la réputation de son dieu adoré. Il n'est pas exagéré de dire que l'attrait et le prestige que continuent d'exercer Bayreuth et la maison de Wahnfried, sont en partie l'œuvre de celle que l'on appelait si justement la grande Cosima. Son nom, à l'exclusion de tout autre, est depuis toujours intimement lié à celui du musicien de Bayreuth, bien que des historiens tâchent actuellement à réhabiliter la première femme de Wagner, Wilhelmine Planer, appelée généralement Minna.

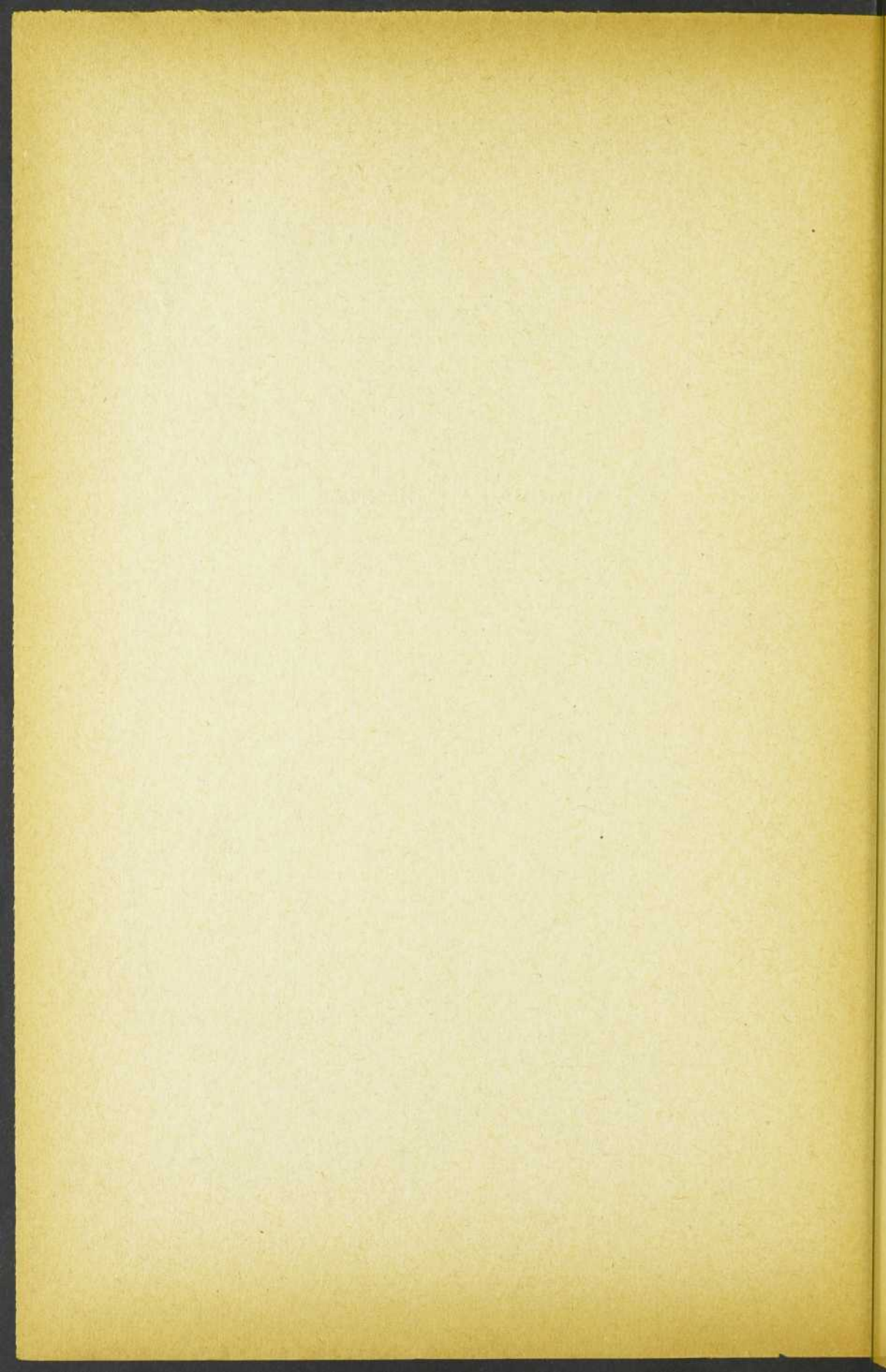
Des documents authentiques, en effet, démontreraient que Minna eut dans la vie de Wagner une importance considérable, à une époque où le génie du musicien avait un pressant besoin de sentir autour de lui une adoration fervente et une complète soumission. Mais les plus grands génies ne sont pas exempts de faiblesse et les artistes ne sont pas forcément des saints. Il paraît donc assez naturel que Wagner, dénué de tout scrupule moral, terriblement intéressé, dominant, soumis ou révolté selon le cas, d'un égoïsme et d'un orgueil transcendants, se soit laissé aller à tripatouiller son passé et à arranger son autobiographie dans un sens sympathique et plus conforme à ce qu'il voulait que la postérité pensât de lui. En rabaissant l'influence, l'héroïsme et l'amour de sa première femme, il magnifiait les vertus de la seconde et il aidait ainsi à l'établissement d'une religion wagnérienne où l'homme devait, en splendeur, égaler le musicien et le dramaturge.

Or, la vérité historique est tout autre et on n'a pas attendu la mort de Cosima pour la révéler. Elle nous montre un homme parfaitement méprisable et quand on songe, par exemple, à ce que pouvait être en ces temps romantiques un grand cœur d'homme, généreux, dévoué et sans mesquinerie, on ne pense guère à Wagner, mais bien plutôt au grand Liszt qui fut pour l'auteur de *Tristan* d'un dévouement surhumain.

Mais la musique de cet homme peu honorable est une des hautes manifestations de l'esprit humain. Quelles que soient les influences qui ont donné lieu à l'éclosion de *Tristan*, que les noms de Mathilde, de Minna ou de Cosima s'y disputent un droit exclusif à l'existence, cette musique vibre et rayonne de la plus authentique beauté. Le drame wagnérien est, certes, devenu insupportable, ainsi que tout son attirait décoratif ou philosophique, mais personne, il me semble, ne voudra cesser d'aimer la musique des *Maîtres Chanteurs* ou celle de *Parsifal*, sous prétexte que l'auteur fut exposé aux faiblesses et aux déchéances du commun des mortels. Depuis Jean-Jacques Rousseau, on a accoutumé de penser que les génies ne sauraient s'accommoder des règles ordinaires de la morale bourgeoise et cela nous amène à juger de leurs œuvres indépendamment de leur vie. Sans aucun doute, Wagner, de connivence avec Cosima, nous a largement trompés sur lui-même, et nous en sommes vexés. C'est que la vérité s'accordait très mal avec les âmes romantiques, tandis qu'elle nous paraît être, aujourd'hui, d'une importance capitale. Plusieurs conviennent cependant que, l'art étant un artifice, les artistes ont le droit d'être de grands menteurs... Quand ils ont du génie et qu'ils ont, pour les seconder, des Cosima illustres, leur mensonge rayonne et trouble le monde.



MUSIQUE CANADIENNE



LA JEUNE MUSIQUE CANADIENNE

On ne saurait parler de la musique canadienne avec le sérieux qu'il convient d'apporter, par exemple, aux choses de la musique européenne et même de la déjà vivante musique américaine.

Car, à proprement parler, si on considère l'idiome musical dans son sens le plus objectif et le plus caractérisé, il n'y a pas plus de musique canadienne qu'il n'y a de langue canadienne.

Cependant, de même qu'on reconnaît l'accent des Canadiens, on pourrait peut-être, en faisant bien attention, reconnaître aussi leur musique.

Mais cette musique fabriquée au Canada, malgré de timides et malhabiles emprunts aux folklores canadien et eskimo, n'a encore aucune particularité mélodique, harmonique ou rythmique. Elle sera timidement française ou anglo-saxonne, selon que son auteur sera d'origine française ou anglaise, et qu'il aura fait son éducation en France ou en Angleterre. Et même la musique de ceux qui n'ont jamais franchi les mers portera ces caractères distincts, tant il est vrai que les deux cultures, au Canada, marchent de front sans se confondre et, hélas! sans se compléter.

De toute façon, le vocabulaire de cette musique est restreint, et elle ignore le tour aisé des langues naturelles et abondantes.

C'est que le métier de compositeur n'est nulle part plus chanceux, plus ingrat, plus paradoxal, plus malaisé qu'au Canada. C'est un métier hors cadre et imprévu par nos éducateurs. Rien ici ne favorise les compositeurs. On ne les écoute pas. On ne les joue pas. On ne s'occupe pas d'eux. Dès lors, pourquoi s'étonner qu'ils écrivent souvent pour la seule intimité de leurs tiroirs.

Malgré notre indifférence, cependant, on se souvient de musiciens comme Ernest et Gustave Gagnon, comme Sabbattier, Labelle, Vézina, Calixa Lavallée, Alexis Contant, Lavallée-Smith, Paul Letondal, Romain-Octave Pelletier, E. Renaud, d'autres encore. Mais on serait bien incapable de dire de quels chefs-d'œuvre ils sont responsables, comme aussi de définir leur manière en tant que compositeurs.

On connaît mieux le nom de Guillaume Couture. On sait qu'il fut le plus éminent compositeur de sa génération et qu'il fut en même temps le plus grand maître d'harmonie du Canada. Mais sa musique est le moindre de nos soucis. On ne la joue pas ou qu'à contre-cœur. Son œuvre capitale, *Jean le Précurseur*, ne reverra peut-être pas de sitôt les feux de la rampe.

On dirait que nos compositeurs, en mourant, emportent avec eux leur musique. Est-ce par discrétion, par pudeur, ou par peur du jugement de la postérité?

On connaît le nom de M. Achille Fortier, Mais combien connaissent ses œuvres? Où et quand les joue-t-on? Et pourtant, sa musique, qui est fine, bien travaillée, ciselée, mérite l'attention des plus délicats.

De même, tout le monde connaît M. Arthur Letondal comme un excellent maître de piano, mais le grand public ne sait pas qu'il écrit la musique avec élégance et clarté et qu'il est l'un des meilleurs compositeurs de sa génération.

On ignore aussi, au loin, que le grand organiste Henri Gagnon, de Québec, est un compositeur adroit et très doué. Sa *Mazurka* compte parmi les meilleures et les plus agréables pages de piano écrites au Canada. Son *Rondel* de Thibaut de Champagne est une mélodie charmante que, parmi d'autres, le ténor Johnson a chantée à travers le continent.

Il y a encore Amédée Tremblay, remarquablement doué lui aussi et Emiliano Renaud, qui avait au moins de la facilité; il y a Fred Pelletier, J.-J. Gagnier, chef d'orchestre

très connu, il y a Arthur Bernier, Alfred Laliberté, Léo Roy, Madame Morin-Labrecque, Eugène Lapierre, Henri Miro, Auguste Descarries; il y a Conrad Bernier et encore Robert Talbot, le directeur de la Symphonie de Québec, qui est un musicien sérieux; bref, il existe chez nous de nombreux musiciens dont les œuvres, à mon sens, se tiennent scrupuleusement à l'abri des indiscretions de la grande foule et, mieux encore, des indiscretions de la critique.

Les musiciens de la génération actuelle semblent avoir la vie plus facile. Aucun compositeur ne peut encore vivre de ses œuvres, mais on l'écoute davantage et on commence à s'intéresser à l'écriture musicale. La leçon d'harmonie a fini par mener à la composition.

A l'exemple de Couture, des musiciens comme Rodolphe Mathieu, Claude Champagne et Georges-Émile Tanguay vivent assez dans l'atmosphère de leur œuvre. On ne dit pas de Mathieu que c'est un professeur de piano, ou de chant, mais que c'est un compositeur. Et, en effet, Mathieu est un compositeur. De tous, aujourd'hui comme hier, c'est le plus original, mais aussi le plus déroutant et le plus indiscipliné.

Son originalité, on la lui a reprochée comme une maladie, comme une tare. Pensez donc! Voici un musicien canadien qui ose être à date avec la langue musicale, et cela dès 1915! Voici un musicien qui cherche la langue musicale à sa fantaisie et aux caprices de son tempérament. Il ose être personnel et audacieux au lieu de faire de sages devoirs d'harmonie. On n'avait jamais vu cela dans la musique canadienne.

Mais on lui a fait payer bien cher sa témérité, et sa musique ne court guère les rues...

Mathieu ne fait plus de composition. Il aide à l'élaboration des œuvres de son fils André (1937).

Très peu de ses œuvres ont été éditées. Seuls les initiés savent qu'il a écrit un *Quatuor à cordes*, un *Trio* pour piano et cordes, douze *Monologues*, autant de *Dialogues* pour violon et violoncelle, des mélodies, une *Symphonie-Ballet*, des *Saisons* pour chant et piano, enfin une *Sonate* pour piano et une autre pour violon et piano. Cela constitue un bagage imposant, il me semble!

Cette musique n'est ni commode ni facile. Elle n'est pas à la portée de tous les amateurs. Nous sommes très éloignés des influences Francis Thomé, Dubois, Grieg et même Chaminade dans quoi se sont le plus souvent complu nos compositeurs. Wagner, Scriabine, voilà plutôt la filière par quoi l'autodidacte Mathieu a passé.

Sa mélodie est sinueuse, instable, capricieuse, subtile et incertaine. Elle emprunte le chromatisme, ce qui confère à son harmonie l'investiture atonale. Et c'est ce qui dérouté et éloigne les auditeurs canadiens, familiers des règles simples et franchement tonales.

Il est vrai, cependant, que cet art n'a ni la fermeté, ni la clarté de forme qu'on souhaiterait y trouver. Le système atonal qui le caractérise ne fait qu'accentuer la faiblesse des formes qui demeurent imprécises, flottantes et souvent boiteuses. Mais c'est un art plein de chaleur, riche de substance, et d'une lyrisme généreux.

Les petits *Préludes pour piano* datent de 1915. Et c'est déjà du Mathieu authentique. *J'écoute une muse qui me fuit* est une page originale et exquisement descriptive dont se souviendra la future histoire de la future musique canadienne. Son *Lied* pour violon et piano est une prière ardente, lyrique et passionnée.



Claude Champagne est moins audacieux dans sa langue. Son écriture est plus châtiée et soumise à des règles gram-

maticales très précises. Il est de plus un homme de science. C'est un musicien discipliné et qui connaît bien son métier. Jamais il ne perd la tête. Jamais il ne s'emporte. Son harmonie est franche, nette et sans équivoque. L'atonalisme lui répugne et il a besoin des cadences parfaites pour étayer son œuvre. Pour cela, il a d'ailleurs fait de sérieuses études en France, auprès de Gédalge et de Laparra.

Moins abondant que Mathieu, moins riche d'idées et moins généreux, Champagne a cependant à son actif quelques morceaux de piano, *Filigranes* et un *Prélude*, une *Suite Canadienne* pour chœur et orchestre, éditée à Paris, chez Durand, un poème symphonique, *Hercule et Omphale*, une *Suite espagnole* pour orchestre, un *Scherzo symphonique*, une *Pièce en forme de Habanera* pour violon et piano, qui est une musique bien savoureuse et d'une parfaite mesure. Encore une *Danse villageoise* pour violon et piano, tout à fait paysanne et bon garçon, agrémentée d'une belle cadence pour violon seul. Enfin, un chant populaire très émouvant: *Noël huron*. Cette musique est faite avant tout de délicatesse, de subtilité et de charme. Son style est d'une élégance peu commune au Canada.

Georges-Emile Tanguay a, lui aussi, étudié de nombreuses années à Paris. C'est à Caussade qu'il doit cette connaissance approfondie de l'harmonie qui fait de lui, à son tour, un spécialiste de cette science.

L'écriture de Tanguay est toujours fine et discrète. C'est par le lyrisme, par une atmosphère de timidité et de tendresse qu'on reconnaît l'auteur. La brutalité, soit rythmique ou harmonique, est absente de sa musique qui se contente le plus souvent d'indiquer un caractère ou un sentiment.

Des petits morceaux pour piano comme *Air de Ballet* et les *Trois pièces brèves* respirent la musique même. La *Pavane* est d'une couleur séduisante et très heureusement

équilibrée de forme, tandis que la *Romance* pour piano et violon prend des airs de sensuelle méditation.

Tanguay, qui est organiste, a aussi écrit de la musique religieuse et de belles pages d'orgue, notamment une *Prière* et un *Lied* pour grand orgue, qui nous montre l'auteur de *L'Air de Ballet* aux prises avec la forme savante et à compartiments. Car on ne frôle pas impunément les murs de la Schola Cantorum de Paris...



James Callihou, d'origine indienne par son père et canadienne-française par sa mère, fait très curieuse figure dans la musique canadienne. Il prend délibérément son inspiration dans les folklores indien et eskimo. Mais il en use allègrement, un peu à la manière du hongrois Bartok.

Il trouve d'ailleurs dans sa nature une mélodie, un rythme et une harmonie aux angles accusés, d'où n'est pas exclue, à l'occasion, une tendresse charmante.

Musique riche de substance, qui se passe de développements thématiques, qui se borne à faire chanter les thèmes et à les prolonger. Musique trop courte, à mon avis, musique trop peu modulante et qui n'échappe pas toujours à la monotonie.

Cette musique un peu dure et anti-lyrique sait cependant être d'accent poignant, et je n'en veux pour preuve que les *Chants de Sacrifice* et cette *Berceuse pour un mort* pour chant et piano qui, en deux pages, atteint au tragique par la seule vertu du rythme et d'harmonies coruscantes appropriées. *Weather Incantation* pour piano, est une musique déjà personnelle et qui laisse une impression de mélancolie glaciale et triste.

Voir
Page 11



Hector Gratton, dont la fécondité est pour le moins sympathique, s'est essayé à la composition de danses pour violon et piano qui prennent leur inspiration chez les violoneux de village. Mais c'est un art stylisé et agrandi comme celui de Callihou et dont les emprunts au folklore sont plutôt spirituels que textuels.

Ses danses sont énergiques, remarquables par le rythme beaucoup plus que par l'harmonie et par la forme. Et si on recherche ici une paternité, on se trouve directement en face de Medtner.



Il y a d'autres musiciens, bien sûr, du côté des Canadiens anglais, parmi lesquels Ernest MacMillan, Healy Willan, George Bowles, Cleland Lloyd et MacPhee sont les plus intéressants.

Si nous brandissons avec orgueil Mathieu et Champagne, les messieurs du côté de Toronto peuvent dresser avec beaucoup d'honneur un MacMillan.

Ernest MacMillan est un musicien de premier ordre. Il l'a maintes fois prouvé, ne serait-ce que dans ses arrangements de chansons canadiennes, indiennes ou eskimos, et aussi, et surtout, dans ses chœurs, dans ses esquisses pour quatuor à cordes qui sont des œuvres d'une finesse sans égale dans la musique canadienne.



Enfin, à beaucoup s'occuper d'elle, notre musique devient de plus en plus coquette et un peu plus vivante. Elle avait et elle a toujours des défauts très graves. Outre ceux

qui ressortissent à la technique et à l'inspiration, elle demeure dans l'ensemble, je dis bien dans l'ensemble, assez naïve, informe, et souvent incolore.

Et bien! son air est aujourd'hui plus aimable, moins compassé, moins paysan, plus libre et plus dégagé. Le savoir et la finesse, l'élégance de l'esprit, la bonne mesure et la culture qui sont au Canada choses trop rares, il semble que les jeunes musiciens en soient assez proches. Leur musique chante en effet avec moins de contrainte que celle de leurs aînés, et elle parle volontiers, avec Champagne et Mathieu, par exemple, la langue de son temps. Si donc elle a déjà été ennuyeuse, elle tâche désormais, et le plus naturellement du monde, à ne plus l'être.

Cette musique, on ne la joue pas assez. C'est un autre de ses défauts. On la traite en parente pauvre. Mais c'est un peu de sa faute. Il est très difficile de se la procurer. Il faut lui forcer la main. De plus, c'est une personne susceptible et timide. Je le sais mieux que personne.

Et puis, défaut plus grave, elle ne se renouvelle pas beaucoup. Si donc on fait entendre des œuvres déjà anciennes plutôt que des nouveautés, il faut en accuser nos compositeurs. Il s'est en effet écrit bien peu de choses ces dernières années. Je n'ai pas besoin de dire que, tout le premier, je serais heureux de renouveler enfin mon répertoire d'œuvres canadiennes.

CLAUDE CHAMPAGNE

On connaît assez peu ce jeune musicien d'aspect doux et paisible et qui est tout le contraire d'un fauve. C'est qu'il fait peu de bruit et qu'il ne se dépense pas en vaines acrobaties. Il ne crie pas, il ne donne pas de coups de poing dans le vide. On l'imagine assez bien dans un monde où serait bannie la publicité tapageuse et où d'être un « bon artisan » signifierait encore quelque chose.

En art, le temps ne fait rien à l'affaire et il est certain qu'un long séjour à l'école ne confère pas nécessairement un brevet de connaissances ou de supériorité. Ceci n'empêche cependant pas que l'on reconnaisse la nécessité des études sérieuses, et celle d'acquérir un solide métier avant d'aborder les grandes formes d'art. Du moins, on commence à le reconnaître.

Claude Champagne en était convaincu dès le plus jeune âge. Il n'a pas craint, dès qu'il l'a pu, de se mettre à l'école des maîtres, et de refaire, sous leur direction, les études élémentaires que nous avons, depuis longtemps, l'habitude de négliger sur les bords du St-Laurent. Assoiffé de logique et de précision, désireux de connaître les raisons de toutes choses, il a su plier son esprit à des disciplines sévères, et à toutes les exigences du métier. De telles études ne dessèchent pas forcément le cerveau et si le lyrisme de M. Champagne n'est en rien comparable à celui, par exemple, de Massenet, ce n'est pas à cause d'une trop rigoureuse discipline pédagogique, mais tout simplement à cause d'un tempérament différent. En tout cas, on ne joue pas un jeu aussi serré avec la science musicale sans prendre goût à la pédagogie, et c'est pourquoi je ne serais pas surpris que Claude Champagne devint l'un de nos meilleurs maîtres de demain. Tout le destine à cela: le

goût de la méthode et de la culture, le don qu'il a de se faire comprendre de ses élèves.

C'est le moins américain de nos compositeurs et c'en est peut-être le plus français par la culture et par l'aisance avec laquelle chante sa musique. Mais cette langue musicale se meut fort à l'aise dans l'atmosphère canadienne et Claude Champagne est, en notre province, le seul musicien de métier à s'en inspirer dans le bon sens. Mais d'être si naturellement Canadien ne l'empêche pas de s'exprimer avec élégance et simplicité, deux choses peu courantes en notre climat.

En effet, nulle surcharge, nulle bavure, nulle décoration inutile, nulle expression inadéquate, nul « anglicisme » ne déparent le style de ce musicien. Au contraire ce style revêt les formes d'une écriture nette, élégante, précise qui n'ignore rien de la grammaire et de la syntaxe.

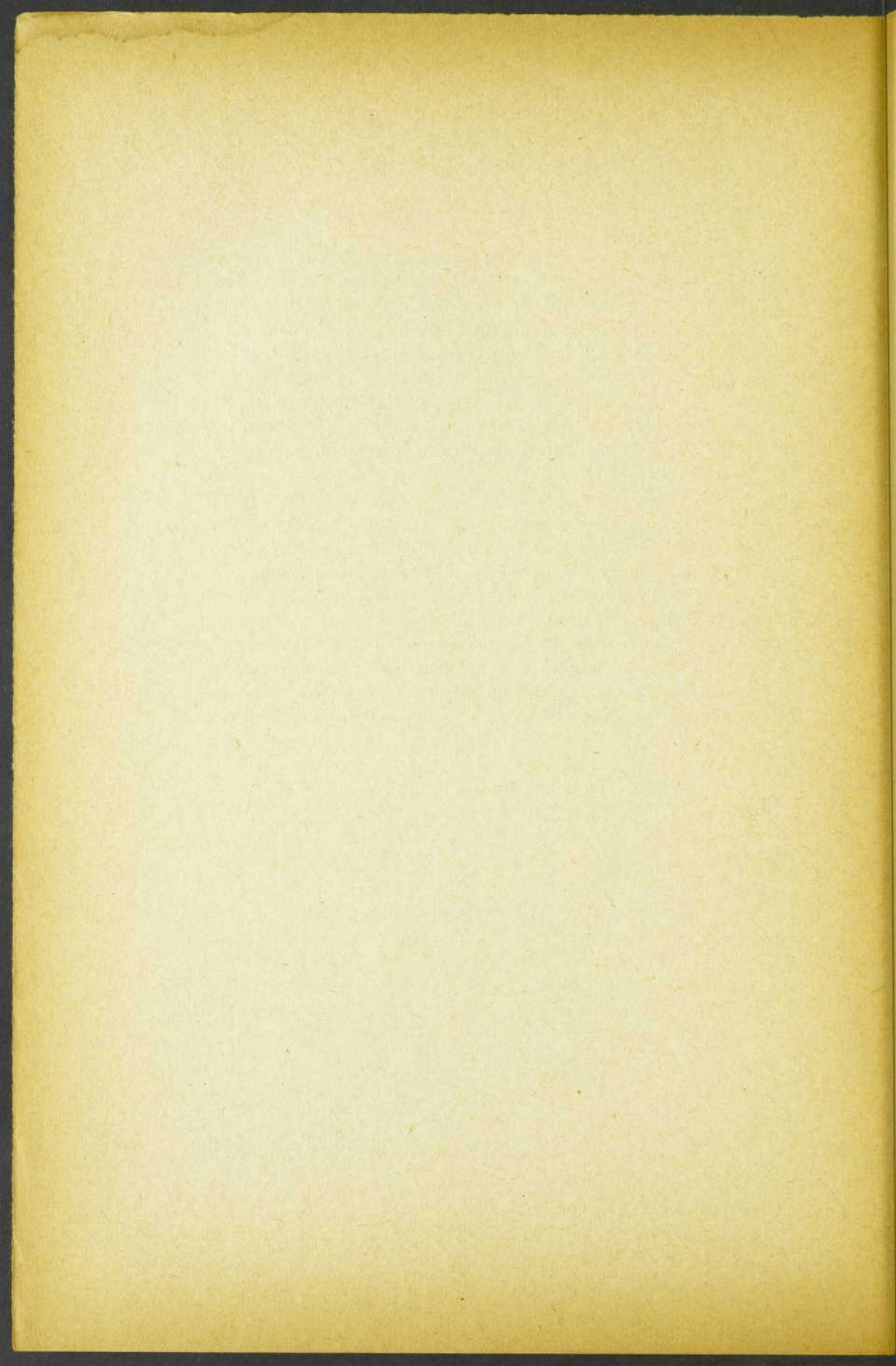
Ses œuvres, trop peu nombreuses à mon gré, sont écrites pour chant, piano, violon, orchestre et chœurs. Déjà, il y a quinze ans, *Filigranes* et un *Prélude* pour piano indiquaient nettement ses tendances vers un dessin net, pas trop appuyé. Depuis, en même temps qu'il étudiait à Paris, chez Gédalge et chez Laparra, des morceaux d'orchestre comme *Hercule et Omphale* ont montré que cette recherche était naturelle, conforme à son esprit et à son tempérament. Sa *Suite Canadienne* pour soli, chœur et orchestre, couronnée d'un Prix Beatty en 1928, illustre mieux encore ce style pur, correct et sans alliage, qui est l'objet de toutes ses convoitises. Un morceau pour violon et orchestre, intitulé *Sur un rythme d'Habanera*, charmant hommage aux rythmes ensorcelants de la péninsule ibérique, s'étire avec chaleur et élégance. Le violon, beaucoup mieux que le piano, est l'instrument dont il est maître et il sait, à l'occasion, prendre la manière de nos violoneux et loger dans telle *Danse villageoise* d'éblouissantes cadences. Le folklore indien, qui l'attendrit cer-

taînement, lui a fourni l'occasion d'une délicate réussite, un *Noël indien*.

Le lyrisme de cette musique n'est pas actif à la manière d'un élément déchaîné et il semble qu'une sorte de pudeur, en tout cas du tact et de la mesure, assignent des limites strictes à ce dangereux viscère qu'on appelle le cœur. Mais cet art si plein de raison n'est pas froid. L'intelligence y domine le cœur, mais on y trouve une émotion discrète et persuasive. Nous sommes, ici, loin des effondrements et des contorsions romantiques chères, par exemple, à un Berlioz. A d'autres la puissance brutale, la passion et les catastrophes.

Un tel art s'adresse aux raffinés, aux gens avertis, à ceux à qui il n'est pas utile de crier avec excès pour se faire entendre. C'est hélas! en Amérique, le plus petit nombre, une élite restreinte. Mais cette élite sait précisément que la valeur d'une œuvre d'art n'est pas toute entière incluse dans sa durée, ni dans son pathos.

Vraiment, un art comme celui de Claude Champagne est, en notre province, le signe d'une civilisation musicale prochaine. Ceux qui s'intéressent au développement de notre culture ne devraient pas ignorer un si heureux accident.



BOUQUET DE MUSIQUE CANADIENNE

ENTRE DEUX FESTIVALS...

Les concerts Beethoven, bienfaisants, mais terribles accapareurs, ont failli nous priver du plaisir de prendre une fois de plus la température de la musique canadienne. Et par exemple d'aller entendre à St-Laurent une œuvre qui par ses proportions, son sujet et son caractère devait intéresser la critique musicale autant que la dramatique: le *Jonathas* du révérend Père Gustave Lamarche, dramaturge, et de Gabriel Cusson, musicien, qui fut présenté au public, d'excellente façon et dans de beaux décors, par les élèves du Collège St-Laurent. Je crois que la critique fut présente. Quant aux mélomanes, ceux qui par définition aiment la musique avec excès, nous savons bien que l'art canadien est le dernier de leurs soucis et que cela ne vaut point un voyage hors les murs.

Et pourtant, ne faut-il pas aller chercher la musique canadienne là où elle se trouve, à Saint-Laurent comme aux postes de Radio-Canada, puisque nos grands concerts symphoniques et nos festivals la croient indigne de leurs grandes cuisines. C'est ainsi que nous avons pu récemment entendre à St-Laurent comme à la radio de Toronto des œuvres de Gabriel Cusson, Maurice Blackburn, Henri Gagnon, Robert Farnon, Graham George, Lionel Daunais, tous musiciens canadiens, sans compter les charmants petits morceaux de piano que vient de m'adresser M. François Brassard. Bouquets de printemps, fleurs des champs, fleurs de serre et de papier, où il est pourtant facile de reconnaître la fleur artificielle de la fleur vivante et chaude, la fleur exotique de la canadienne. Fleurs tout de même et qui ne laissent pas indifférent celui qui s'en approche et cherche à en apprécier le caractère, le parfum et la

couleur. Et ces couleurs sont diverses assurément, timides et impersonnelles quelque fois, et non toujours dégagées d'influences mal définies, mais on y trouve plus d'un indice qui donne le droit d'être optimiste.

M. Gabriel Cusson s'est attaqué à une forme aussi complexe qu'attrayante et difficile: de la musique de scène pour chœur, orchestre et ballet, sur un drame qui appelle la musique de tout son être, lui fait même la part plus large qu'il ne faut. M. Cusson y est si prolix que *Jonathas* est comme hybridé et que la musique y gêne quelquefois le déroulement de l'action. Mais c'est là, sans aucun doute, de l'inexpérience de la part des auteurs et le défaut d'abondance n'en est un que pour les timides et les impuissants.

On veut en certains endroits que la critique dramatique soit interdite au musicien, mais comment ne pas remarquer que la musique et le drame dans *Jonathas* se rencontrent fort heureusement. La musique présente souvent l'esprit du drame et en traduit le sentiment et la noble allure. De sorte qu'il y a dans *Jonathas*, au 4^e acte, des pages chorales et orchestrales qui sont sans exemple dans la musique faite au Canada-français: un élan, un souffle, un sens inaccoutumé de la grandeur décorative.

M. Maurice Blackburn, dont M. Jean-Marie Beaudet dirigeait récemment à Toronto la *Fantaisie en Mocassins*, est un musicien d'un tout autre ordre. C'est un imaginaire, un impulsif, un poète vibrant et caustique et qui a avant tout le souci d'exprimer les réactions de son esprit par le truchement de la musique. Imagier, il a le don de la couleur et de la mise en page, et les histoires qu'il raconte sont originales, vives et primesautières. Ses histoires, on les voit, on s'en amuse, elles dansent devant nous, et n'est-ce pas là le don même de l'esprit! Heureux jeune homme qui trouve déjà le moyen d'exprimer sa personnalité sans pourtant posséder encore le savant métier qu'il faut générer.

ralement à ces sortes d'exercices. Mais le métier s'acquiert, tandis que le don, l'imagination, la vie, sont un bienfait des dieux. Techniquement, il y a un progrès énorme des séduisantes petites *Rues du vieux Québec* à l'astucieuse *Fantaisie en Mocassins*, qui est une œuvre plus élaborée, plus riche et plus pleine, plus originale aussi. Et une autre Fantaisie, *Bal à l'huile*, et aussi un *Nocturne* pastoral, joués à New-York, il y a quelques mois, montrent de reste que ce jeune musicien est doué d'un talent exceptionnel.

On ergote de temps en temps sur l'existence d'une musique canadienne. On se perd en discussions qui ressemblent à de creuses batailles de mots. Les mots ne sont pas la fin du monde et ce qui compte, n'est-ce pas les œuvres? Or, pour quiconque y fait attention, la musique canadienne propose déjà à notre curiosité des pages qui autorisent l'optimisme, enfin des pages qui devraient mériter l'attention de nos grands donneurs de sérénades et celle, non moins négligeable, de nos très élégants auditoires. Mais il ne faut désespérer de rien. « Un jour viendra, qui n'est pas venu... »

P. S. — « O musique, que me veux-tu ? » Mot d'angoisse et qui doit tourmenter l'esprit de bien des auditeurs en un temps de l'année où, hier encore, elle avait accoutumé de se taire. C'est que nous sommes éloignés du théâtre de la guerre et de ces malheureux pays où elle doit s'imposer le plus douloureux silence.

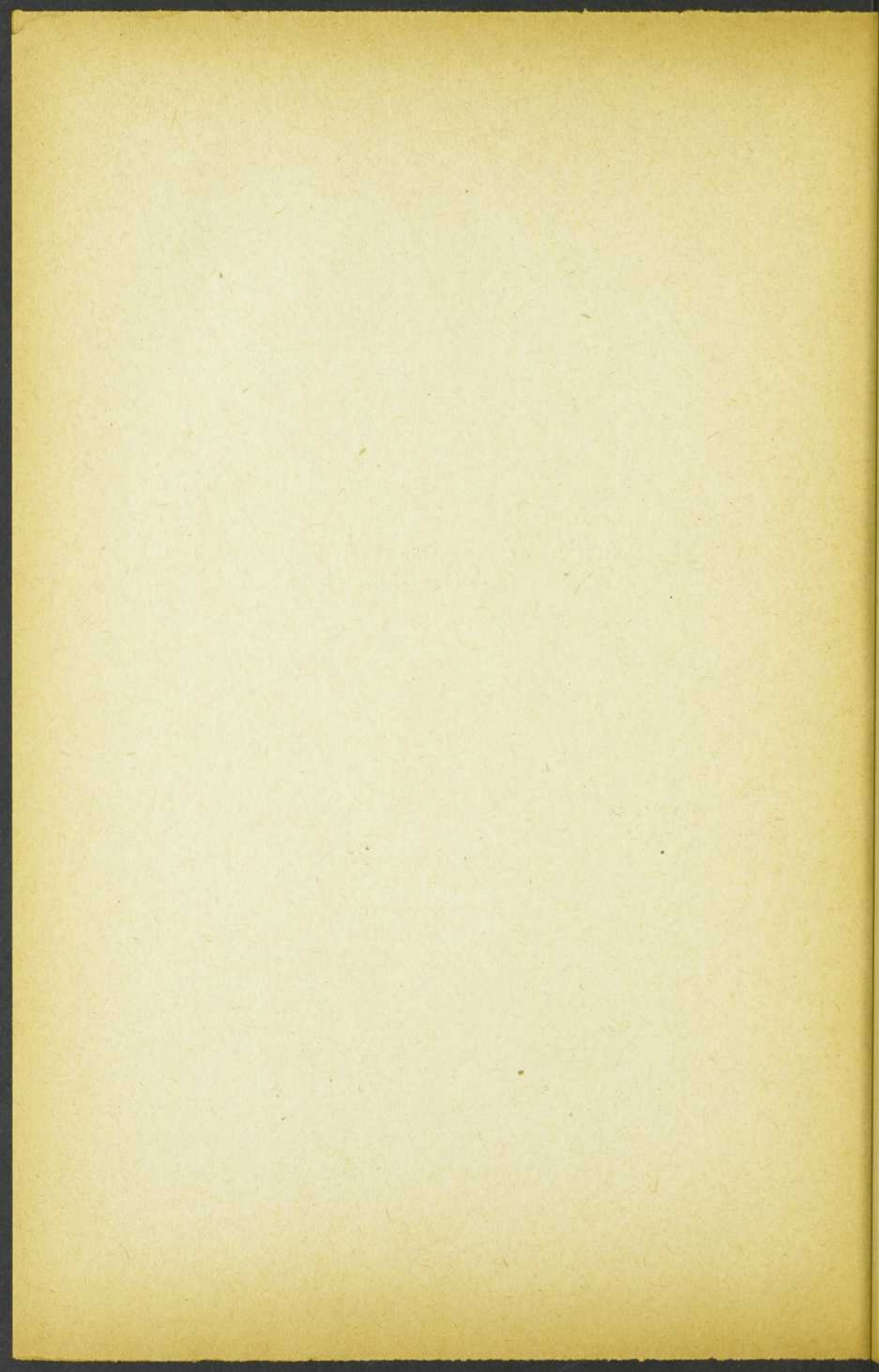
Mais à Montréal, après tant d'années de grande économie, la musique ne prend plus congé. Il semble qu'on en ait besoin toute l'année longue. Du moins, on le croit. Elle se déplace avec les saisons. Elle va de la ville à la montagne et même jusqu'à la campagne. Elle s'inscrit sous des titres divers et donne ainsi l'impression qu'elle se renouvelle. Et pourtant, elle ne change point. Que ce soit dans un festival ou dans un simple concert de saison,

les symphonies de Mozart ou de Beethoven demeurent «telles enfin que l'éternité les a changées». Et cela pour notre plus grand réconfort, pour la paix et la joie de notre esprit.

Le mot Festival a un énorme prestige auprès de ceux que flatte l'apparat des fêtes officielles. Et c'est tant mieux si la musique gagne ainsi de nouveaux adeptes. Vive donc ces Festivals qui aident à installer la musique dans nos mœurs et à la rendre presque nécessaire. Et bravo à ceux qui les maintiennent malgré les circonstances. Après les belles soirées de Beethoven au Plateau, après les représentations de *Jonathas* et quelques semaines de repos, le public reprendra le chemin de St-Laurent où d'autres fêtes somptueuses vont se dérouler dans un cadre et une atmosphère que ne viendra troubler aucun bruit insolite. (A propos des représentations de *Jonathas* à St-Laurent, j'ai oublié de signaler dans ma chronique de lundi dernier l'excellent travail accompli par un jeune chef d'orchestre canadien, M. Jean Deslauriers, qui a dirigé l'orchestre, les chœurs et le ballet avec une habileté et une autorité déjà remarquables.)

Bien des gens comparent les deux Festivals: celui du Plateau, qui fut consacré à Beethoven, et celui de St-Laurent, où paraîtront différents auteurs en une splendide floraison. On se demande lequel est le plus sérieux des deux, lequel est le plus «festival». Toutes choses à quoi il est inutile de répondre.

CONSIDÉRATIONS ACTUELLES SUR LA MUSIQUE
ET LES MUSICIENS



POUR UNE CULTURE MUSICALE

La musique est réellement à la portée de tout le monde. Je veux dire qu'on en entend sans cesse. Elle nous baigne et nous inonde sans relâche, le jour comme la nuit. Si, vraiment, il fut un temps où le public n'avait avec l'art musical que des contacts lointains et irréguliers, ce temps est certainement révolu. Depuis l'apparition du phono, depuis l'apparition de la radio surtout, le bruit musical nous accompagne jusque dans les actes les plus intimes de la vie quotidienne. Mais, puisqu'il est dit que la musique adoucit les mœurs, il ne faut pas se plaindre de son ingérence intempestive dans nos foyers. Elle n'y a pas encore causé de malheurs. Du moins, pas chez moi, où je sais la faire taire dès qu'elle devient indiscreète.

Mais on l'écoute si mal cette chère musique! On l'entend même sans l'écouter, d'une façon distraite, comme le ronronnement des mille petits bruits de la vie; on la considère comme un article d'ameublement qui serait devenu indifférent. Au lieu de meubler réellement le cœur et l'esprit, le bruit musical ne meuble le plus souvent que le vide environnant...

Et pourtant, la musique s'insinue malgré tout. Elle laisse des traces, une empreinte. On ne peut pas subir impunément tant de symphonies ronflantes et décoratives. Les noms de Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, Debussy, ont déjà forcé toutes les portes, et l'on commence à croire que la musique, que la culture musicale, cela compte dans la vie d'un peuple. En effet, imaginerait-on la culture européenne sans la musique?

Mais justement, notre public n'a jamais reçu l'initiation musicale nécessaire à la compréhension des œuvres les plus élémentaires. Au contraire, on lui a laissé croire que pour

comprendre et sentir la beauté de la musique, il faut être musicien de métier, c'est-à-dire qu'il faut avoir étudié la technique de cet art. On fait entendre des œuvres, mais on ne prépare pas les auditeurs à les entendre. Même à ceux qui étudient le piano, par exemple, on ne se donne pas toujours la peine de leur révéler la clé du mystère sonore, pourtant si simple. De sorte qu'après plusieurs années d'étude, ils ne sont pas plus avancés.

Eh bien! c'est une erreur de croire que pour comprendre la musique, on doit être musicien de métier. A ce compte, trop peu y comprendraient quelque chose. Pour sentir, pour pénétrer le secret de l'expression musicale, une bonne initiation suffit. Car l'analyse scientifique doit rester le lot des spécialistes. Il reste aux autres, aux amateurs, assez de ressources d'émotion pour qu'ils puissent s'abandonner au bain musical avec toutes les certitudes d'une saine joie.

D'ailleurs, le premier truchement par quoi s'exprime la musique, le son, est à la portée de tout le monde. Dès la minute où l'on peut faire une différence entre deux sons, on a le droit de se croire capable de suivre les volutes ou mouvements d'une mélodie. Et tout le monde sait ce que c'est qu'un chant, qu'un air, qu'une mélodie, c'est-à-dire une succession de notes voisines ou éloignées les unes des autres, et disposées selon un ordre déterminé. Vient ensuite l'harmonie, qui est la chair de cette mélodie, qui est le plein de la charpente, et que par trop de simplicité on appelle l'accompagnement du chant... C'est qu'on ne prend pas assez garde que dans toute musique de forme un peu élevée, la mélodie et l'harmonie sont indissolubles. On ne voit pas, on n'entend pas l'une sans l'autre. Et puis, par-dessus tout cela, et faisant corps essentiel avec l'harmonie et la mélodie, il y a le rythme, qui est la pulsation humaine du corps sonore.

Mais ces matériaux, il faut les assembler, et c'est ici qu'interviennent les mots style et forme. C'est ici qu'intervient la composition proprement dite. Ces matériaux une fois réunis, il ne suffit pas d'en faire n'importe quoi. C'est comme en architecture: il faut que le monument, il faut que la symphonie se tienne debout. Il faut que les proportions en soient heureuses, en un mot que la composition soit belle et bonne.

Mais ici, on entre dans le domaine très sérieux de la composition, qu'on ne peut comprendre que si on l'a étudiée. On entre dans le secret des formes et du style. Le spécialiste, l'homme de métier doublera sa joie de voir comment tout cela est construit. Il décuplera son plaisir de comprendre les raisons des plus infimes détails.

Mais j'insiste cependant à dire qu'une personne sensible, suffisamment initiée au jeu sonore, trouvera elle aussi sa joie, par le seul moyen d'une sensibilité initiée. Tant il est vrai qu'il y a une marge entre l'émotion esthétique, basée sur la connaissance, et l'émotion tout court, basée sur le seul témoignage des sens.

Sans doute, l'émotion musicale est, et restera un mystère. Mais on connaît assez bien les causes qui produisent cette émotion mystérieuse, du moins dans sa forme matérielle. On connaît les lois qui en régissent le mécanisme. Et bien! je pense que si on s'approchait davantage de ces principes fondamentaux, la musique, celle que l'on appelle pompeusement « la grande musique », cesserait d'être un rébus pour la plupart des amateurs.

Je persiste à croire que si, au moment opportun et pourvu de la bonne méthode, on prenait soin d'initier la jeunesse aux rudiments de l'art, cette jeunesse, une fois à l'état d'homme, serait mieux en mesure de comprendre et de goûter toutes ces histoires qu'on appelle les plaisirs d'art.

Songez donc au nombre incalculable d'esprits obtus

devant la littérature, devant la poésie, dont le truchement ou moyen d'expression n'est pourtant pas hermétique. Alors, que penser de ces mêmes esprits devant l'architecture, la peinture, la musique !

Et pourtant, on nous enseigne que la musique, « art de sensibilité vivante », est une excellente éducatrice du cerveau, par tout ce qu'elle révèle d'ordonnance, d'équilibre et de discipline des facultés de l'esprit. Dès lors, apprendre la musique devrait constituer pour l'intelligence le plus fécond exercice intellectuel. Cette étude développe des parties du cerveau qui demeurent inertes sans le secours de cet assouplissement spécial. D'ailleurs, ainsi qu'on disait dans la langue d'autrefois, tout honnête homme devrait savoir la musique. D'autant plus qu'il est sans exemple que la connaissance de cet art ait diminué l'intelligence d'un avocat, d'un médecin, d'un peintre, d'un industriel, d'un commerçant ou même d'un professeur de collège. Enseigner les rudiments des sciences, des lettres ou des arts en omettant la musique, c'est comparable à une gymnastique qui oublierait de faire remuer les bras en faisant l'entraînement du reste du corps.

On l'entendait ainsi autrefois. Dans l'antiquité, la musique était mise au rang de la philosophie, des mathématiques et de la grammaire dans l'éducation. Et des pays très modernes, très avancés au point de vue pédagogique, comme l'Allemagne, la France, les pays Scandinaves, ont fait de l'enseignement musical l'une des bases de leur éducation et de leur culture. Il y est bienséant de connaître au moins les secrets les plus élémentaires de cet art, et on ne saurait prétendre qu'une éducation soit complète sans cela.

Et pourtant, nous persistons à croire, au Canada, que la musique est loin d'avoir cette importance, et on la considère comme un plaisir dont on peut, à la rigueur, se dispenser. La musique ne fait pas partie de notre vie, et

nul n'en a le besoin absolu. On ne s'aperçoit même pas qu'elle manque si, par hasard, les donneurs de sérénades s'éloignent momentanément de l'estrade.

Il n'est donc pas étonnant qu'on ne fasse aucun effort sérieux et durable pour l'installer dans notre vie, dans nos mœurs, et en meubler notre sensibilité. Au contraire, c'est la première chose qu'on supprime en temps de crise, comme un luxe inutile, et parce qu'on n'en a pas l'habitude.

Cette conception simpliste et matérielle de la musique est aussi américaine. Mais avec cette différence que les Américains, ayant de la musique une habitude relativement ancienne, comparée à celle que nous n'avons pas, la maintiennent en honneur même en temps de crise, parce que cela est de bon ton chez des gens qui ont des loisirs et beaucoup d'argent. C'est la forme que prend chez eux le snobisme.

La musique est un luxe nécessaire aux gens du monde, aux Etats-Unis. Ils ne l'aiment pas comme l'aiment les Allemands, par exemple, elle n'est pas un besoin constant et fondamental de leur âme, mais ils auraient honte de l'abandonner après lui avoir tant fait la cour, après l'avoir traitée avec tant de somptuosité.

Nous sommes à la fois plus simples, plus pauvres et moins snobs. La musique demeure pour nous un plaisir trop onéreux, et on la trouve bien indiscrete de vouloir à tout prix forcer notre intimité et orner notre vie sentimentale. Pour un rien, on souhaiterait même qu'on nous f... enfin la paix avec les arts. Ce qui allègerait sensiblement les soucis intellectuels de nos paresseux compatriotes, et même de nos éducateurs.

Au fond, pour nous, la culture musicale demeure l'ornement inutile des gens qui n'ont rien à faire. C'est qu'il n'est pas encore de mode que le cerveau de nos gens du monde soit orné des connaissances élémentaires de cet art. Ce raffinement n'est goûté que d'un petit nombre. Les

autres se contentent de tout aimer de même façon, de tout confondre ou de tout ignorer.

Hélas! c'est notre éducation qui est à faire. Rien ne changera tant que nous n'aurons pas mis la musique à la base de notre éducation, tant qu'elle ne fera pas partie de nos activités intellectuelles, tant qu'on n'en aura pas organisé l'enseignement d'une façon intelligente, sérieuse et rationnelle, tant qu'on n'aura pas réussi à créer une quelconque vie musicale canadienne. Et bien! pour créer tout cela, il n'est pas nécessaire d'inventer quoi que ce soit de neuf et de transcendant. Suivons l'exemple d'autres pays civilisés.

A ceux qui diront que le moment est inopportun de songer en notre province à l'établissement d'un tel enseignement, d'une telle culture, je répondrai que nous avons déjà trop attendu. La crise, le marasme, l'inquiétude, l'incertitude, n'ont jamais été et ne seront jamais des excuses à l'inculture de l'esprit et non plus à notre incuriosité congénitale. Et à plus forte raison quand on sait qu'un tel état de choses découle d'une coupable apathie. Et ici, je ne parle pas seulement de musique, mais de la culture intellectuelle en général.

Ai-je besoin de dire qu'il n'est pas souhaitable que tout le monde joue du piano, du violon, ou chante? Il ne s'agit pas de cela. Et Dieu nous garde d'un pareil fléau! On voudrait seulement que ceux que nous appelons les amateurs soient au courant des principes au moins les plus élémentaires de l'art musical, qu'ils aient subi ce qu'on pourrait appeler une saine initiation musicale. C'est ainsi qu'à l'Auditorium du Plateau, à Montréal, le chef d'orchestre Wilfrid Pelletier vient régulièrement initier à la musique symphonique un public d'enfants qui constituera plus tard une élite d'auditeurs dans la métropole. Trop peu reçoivent cette initiation. On voudrait qu'elle s'étendît.

Nous voudrions aussi que les étudiants sérieux puis-

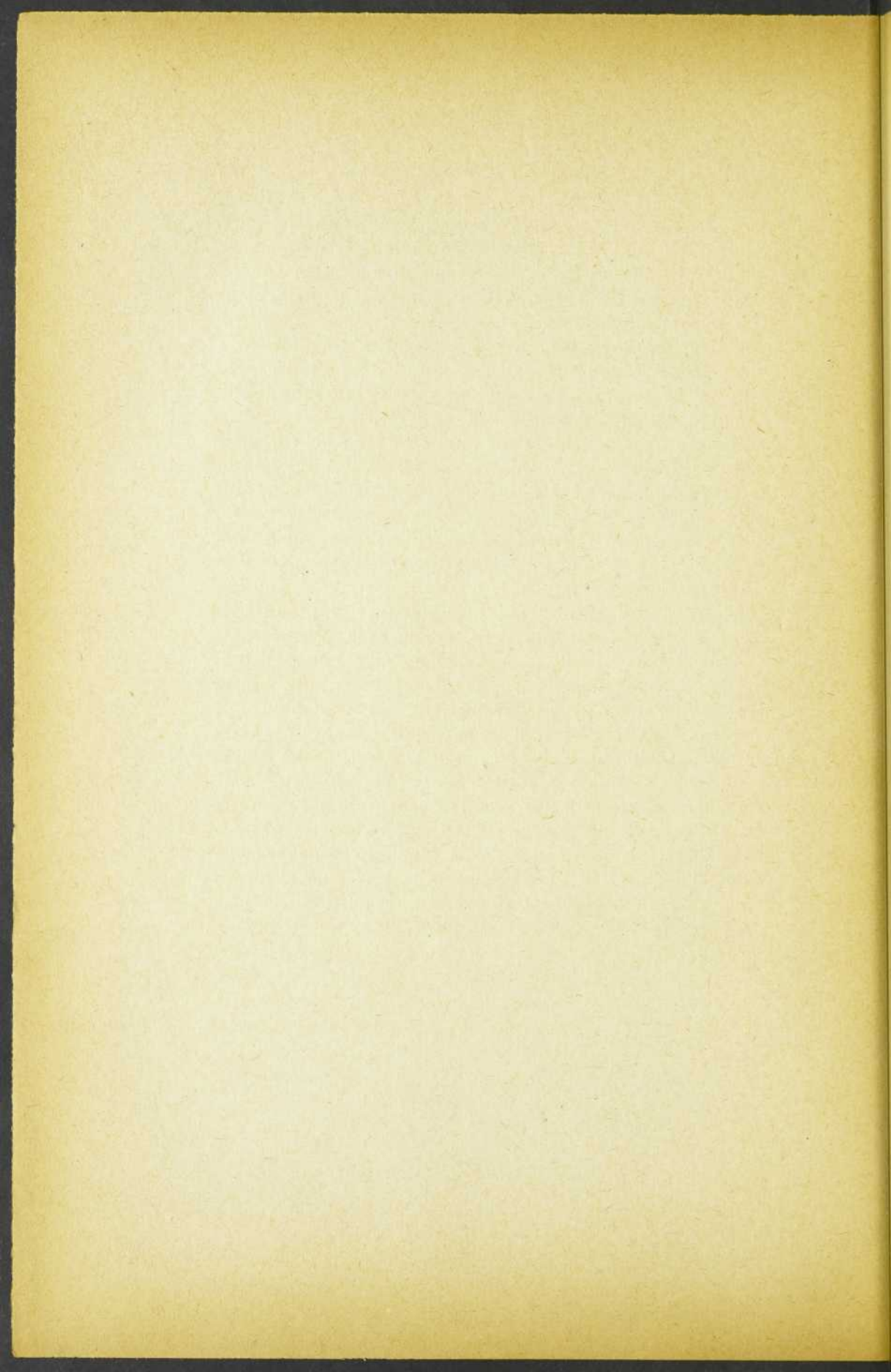
sent trouver ici tous les éléments nécessaires à la formation d'une bonne et complète éducation. La plupart de ceux qui s'en vont étudier à l'étranger connaissent à peine les rudiments de leur art. Ils manquent lamentablement de préparation.

Je sais bien qu'au cours des études dites classiques, la jeunesse aborde le phénomène sonore sous son aspect sensible et humain, car c'est sous cette forme que la musique meuble le plus sûrement le cœur et l'esprit.

Ce n'est pas de trop savoir que le cerveau souffre, mais de mal savoir, ou de trop peu savoir. Et je dirai que la culture de la sensibilité est aussi nécessaire au bel équilibre de l'organisme humain que la culture de la raison.

Cette culture, il ne faut pas la considérer comme un devoir pénible, comme un pensum de collège, comme une obligation contre nature. Ce serait le pire moyen de l'aborder. Au contraire, il faut y voir une source inépuisable de plaisir et de joies pour le cœur et l'esprit.

En effet, celui qui est capable de vibrer devant une œuvre d'art est infiniment plus riche que celui qui y reste insensible, qui n'y voit que matière inerte. Et pourtant, nous devons à la vérité d'admettre qu'il y aura toujours mille variétés d'individus où se rencontrent tous les degrés de la culture et de l'inculture. Nous voudrions seulement que le nombre en fût plus grand de ceux qui ont le goût de la culture, et que leur fussent donnés tous les moyens de le développer. Ce serait déjà un bon commencement que l'on se mît à mieux écouter la musique, avec des oreilles, avec un cœur moins distraits et moins arides, avec des oreilles et un cœur mieux préparés.



L'AMOUR DE LA MUSIQUE

Il me semble qu'on ne peut aborder la musique que par l'amour. On ne peut la bien comprendre que si on l'aime.

« Musique adorable ! » chante Edmond Rostand dans son *Ode à la Musique* que Chabrier a si amoureuxment mise en musique. Et Beethoven, dans son cœur tourmenté, trouvait que l'amour et la musique se fondait dans un sentiment identique. Les pages ardentes qu'il a dédiées à Thérèse de Brunswick et à Giulietta montrent la parfaite concordance de ces sentiments. D'ailleurs, on a accoutumé de dire que la musique est féminine. Et bien des poètes ont dit que quand on aime pleinement, on adore. C'est ainsi qu'on aime la musique et c'est sans doute ainsi qu'on doit l'aimer.

Mais la pauvre et chère musique, comme elle est souvent mal aimée ! On l'aime parce qu'il semble tout naturel de l'aimer, et sans jamais se soucier de connaître les raisons de cet amour. On n'imagine même pas que quelqu'un puisse ne pas l'aimer. On serait inquiet de la moralité d'un être qui ne l'aimerait point. Ne l'est-on pas, déjà, de celui qui a horreur des enfants ? Ne pas aimer la musique semble être une anomalie, un non sens, une infirmité.

Car la musique est le bien commun. Comme une certaine littérature et une certaine poésie, c'est l'art à la portée de tout le monde. Du moins, on le croit. Parce qu'on sait lire une nouvelle dans un journal, on se croit proche de la littérature. Parce qu'on est sensible aux rythmes précis d'une marche militaire, parce qu'on sait reconnaître l'accent de tel jazz lyrique, parce qu'on s'abandonne sans retenue aux langueurs douteuses de telles rêveries ou romances, on croit qu'on a pénétré le secret de la musique. Parce que cet art s'adresse à l'inconscient, à l'instinct, à

la sensibilité avant de toucher la raison, on estime que tout le monde doit le comprendre et l'adorer. Ce sont là, j'en conviens, des titres convenables, mais insuffisants. Ils n'atteignent qu'au seuil de la matière et n'abordent pas le mystère de l'âme, qui ne peut être touché que par le véritable amour.

Beaucoup de gens, cependant, n'aiment pas la musique. Il en est même qui ont envie de fuir dès qu'il en est question. Cela se trouve chez des gens intelligents, des gens sincères qui osent ne pas aimer les chefs-d'œuvre consacrés et avouer que cela les assomme. Sans compter qu'il y a aussi tous ces êtres primitifs et incultes qui ne font aucune différence entre une belle œuvre et une pauvreté, entre le Parthénon et le poste à essence du coin de la rue, entre un beau tableau et n'importe quel chromo du magasin de quinze sous. Ces êtres-là, qui n'aiment pas la musique, ne sont pourtant pas des anormaux. Il leur manque tout simplement un sens. Appelons-le le sens affectif musical. Ils peuvent avoir de la sensibilité et être cependant fermés aux plaisirs des sons, comme ils peuvent être réfractaires à l'architecture, à la peinture, à la poésie. Mettons que ce soit l'exception, et que le nombre est beaucoup plus grand encore de ceux qui l'aiment que de ceux qui ne l'aiment pas.

Les Goncourt disaient que ce qui entend le plus de bêtises, c'est un tableau de musée. En effet, on ferait le plus troublant sottisier avec tout ce qui peut s'entendre dans une galerie de peinture. Et cela dans tous les pays du monde. Car nous ne sommes pas les seuls, au pays de Québec, à chercher dans la peinture la reproduction, la ressemblance servile et inerte de l'objet représenté. Il y a une bêtise immanente et universelle, partout la même.

Quant au grand poète Paul Valéry, il considère que la poésie est le moins compris de tous les arts. C'est sans doute vrai. Car ce que l'on croit comprendre dans la poésie n'est

le plus souvent que l'enveloppe grossière et extérieure des mots. La magie intellectuelle du rythme, de la prosodie, la pensée abstraite, le sens profond des mots, demeurent lettre morte.

On fait la même faute vis-à-vis de la musique. Car elle subit la loi commune de tous les arts dont le truchement est sensoriel. Il ne faut même pas se dissimuler que, plus que les autres arts, elle repose sur une base physique. Il ne faut pas, non plus, craindre d'avouer que dans sa forme primitive, c'est le plus matériel de tous les arts. Et c'est, je crois, Paul Souday, qui disait qu'il n'y a pas à en rougir. « L'amour, disait-il, l'amour n'est pas moins beau pour contenir une grande part de matérialité. Car c'est d'un esprit étroit de dédaigner la matière. Elle a son rôle, son prix et sa grandeur. »

Cependant, il ne faut pas croire que le côté sensoriel, que la sensation, que la secousse physique soit l'élément principal et unique de la musique. (Mettons que ce soit le contact premier, le moyen de pénétration.) Car tout art digne de ce nom, tout art supérieur doit comporter et comporte une matière transformée, élaborée, ennoblie, sublimée par le travail de l'esprit.

Léonard de Vinci voulait que l'œil fût le plus intellectuel des sens, mais nous avons vu que la musique a aussi ses titres de noblesse intellectuelle. En effet, on ne saurait nier à la musique une intellectualité très grande. Songeons aux formes savantes de la composition, aux lois mathématiques rigoureuses qui régissent l'équilibre de la construction, pensons au jeu, au rapport des sons, des couleurs, et n'ayons garde d'oublier que l'artiste qui s'exprime par des sons n'en exprime pas moins que le poète des sentiments précis et, par conséquent, les idées poétiques qui s'y rattachent. Tout cela se résume à l'expression de l'humain.

On l'a bien vu à l'époque du Romantisme où, pourtant, la règle du jeu imposait la prédominance de la sen-

sibilité sur la raison. Eh bien ! malgré cette manière de sentir propre au XIX^e siècle, on s'aperçoit aujourd'hui que les chefs-d'œuvre du Romantisme étaient admirablement construits, ordonnés et proportionnés à l'effet qu'ils voulaient produire. Ils continuent de nous émouvoir et de nous intéresser en raison de leur forme autant que de leur contenu. Ils touchent l'esprit autant que les sens.

Mais nous voyons d'abord dans la musique qu'elle ravit les sens, et c'est sans doute en vertu de la définition enfantine de certains manuels, laquelle veut que la musique soit l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Et comme pour nous troubler davantage encore, un musicien sensible, un poète comme Claude Debussy a dit un jour avec beaucoup de finesse que « la musique doit humblement chercher à faire plaisir ». Un autre poète, et c'est encore Paul Valéry, a comparé la musique à un massage, tandis que d'autres l'ont comparée à un bain d'amour.

Mais Lieznitz, Descartes et Schopenhauer lui accordent une valeur métaphysique qui nous met « en communication avec la chose en soi », tandis que les autres arts, selon Schopenhauer, sont platement relégués dans les étroites limites du monde positif et concret ».

Il nous reste sans aucun doute le droit de préférer les définitions qui veulent que la musique soit, premièrement, une affaire de sentiment, puisque son intellectualité réside dans son expression, dans la perfection de la forme, dans l'équilibre de ses proportions, dans la justesse de sa langue. Comme dans tout organisme vivant et humain, pourquoi ne verrions-nous pas dans la musique un corps et une âme, l'âme étant le sentiment, le corps l'expression, la forme physique de ce sentiment.

Car il serait sot de concevoir la musique comme un seul problème technique ou intellectuel, strictement objectif, ne satisfaisant que le cerveau. Il serait également sot de la

concevoir comme un seul plaisir physique, pour les raisons que nous venons de voir. Dans le premier cas, elle ne s'adresserait qu'à des spécialistes et ne toucherait qu'à la manière d'un beau moteur, d'une pièce d'orfèvrerie, ou d'un problème de hautes mathématiques. Dans le second cas, elle ne flatterait que les sens: Et ce serait un art fort discutable que celui où les sens seuls seraient intéressés. Pourquoi ne pas imaginer une musique qui réponde aux définitions, aux besoins conjugués du cœur et de la raison, puisque c'est le cas de la plupart des chefs-d'œuvre d'hier et d'aujourd'hui, des époques classiques, romantique, et moderne.

Néanmoins, dans cette recherche d'une musique plaisir des sens, on peut se rencontrer avec des esprits aussi distingués que Stendhal, Jean-Jacques Rousseau ou même Nietzsche. A ce propos, Camille Saint-Saëns, musicien français d'une haute intelligence, fit un jour le reproche à Stendhal de n'avoir demandé que plaisir physique à la musique. Saint-Saëns, en homme de métier, voyait avant tout dans cet art un problème scientifique capable de satisfaire son intelligence. Il y voyait d'admirables jeux techniques, jeux de formes et d'équilibre, tandis que Stendhal y trouvait un motif d'exaltation pour sa sensibilité. Il l'écoutait avec ses sens et se laissait aller au cortège de sensations qu'elle sait évoquer. Stendhal, qui était tout le contraire d'un imbécile, comme chacun le sait, avait raison de l'écouter avec son cœur. Mais Saint-Saëns aussi de l'écouter avec son cerveau, puisqu'il était ainsi tourné.

Cependant, le point de vue des gens de métier, n'est pas et ne doit pas être celui de l'auditeur ordinaire et désintéressé, libre de toute préoccupation technique, disons de l'amateur. L'homme de métier est souvent préconçu, tandis que l'amateur est sans défense, exposé au jeu de sa sensibilité.

Quoi qu'il en soit, malgré tout, l'idée d'une musique avant tout sensuelle n'est pas une sottise, si on considère que nous sommes soumis aux réactions ordinaires de la chair devant l'être vivant qu'il y a dans la musique. D'ailleurs, la réaction de tout être normal devant un autre être de chair n'est-elle pas physique d'abord, quel que soit le nom dont on affuble ces sortes de réactions ?

Par conséquent, et indépendamment de sa valeur intrinsèque, la musique peut plaire ou ne pas plaire. On peut l'aimer, l'adorer ou ne l'aimer point, et sans doute pour les mêmes raisons qu'on aime ou « désaime » un être. Il y a la musique sympathique comme il y a les êtres sympathiques. On peut ne pas aimer des chefs-d'œuvre reconnus et prendre plaisir à des pages médiocres de facture, où il y a du charme et tous les éléments ordinaires de séduction. De même, on peut dédaigner un être répondant au code de la beauté et aimer un être... moins beau, mais ayant cet attrait indéfinissable qu'on appelle le charme.

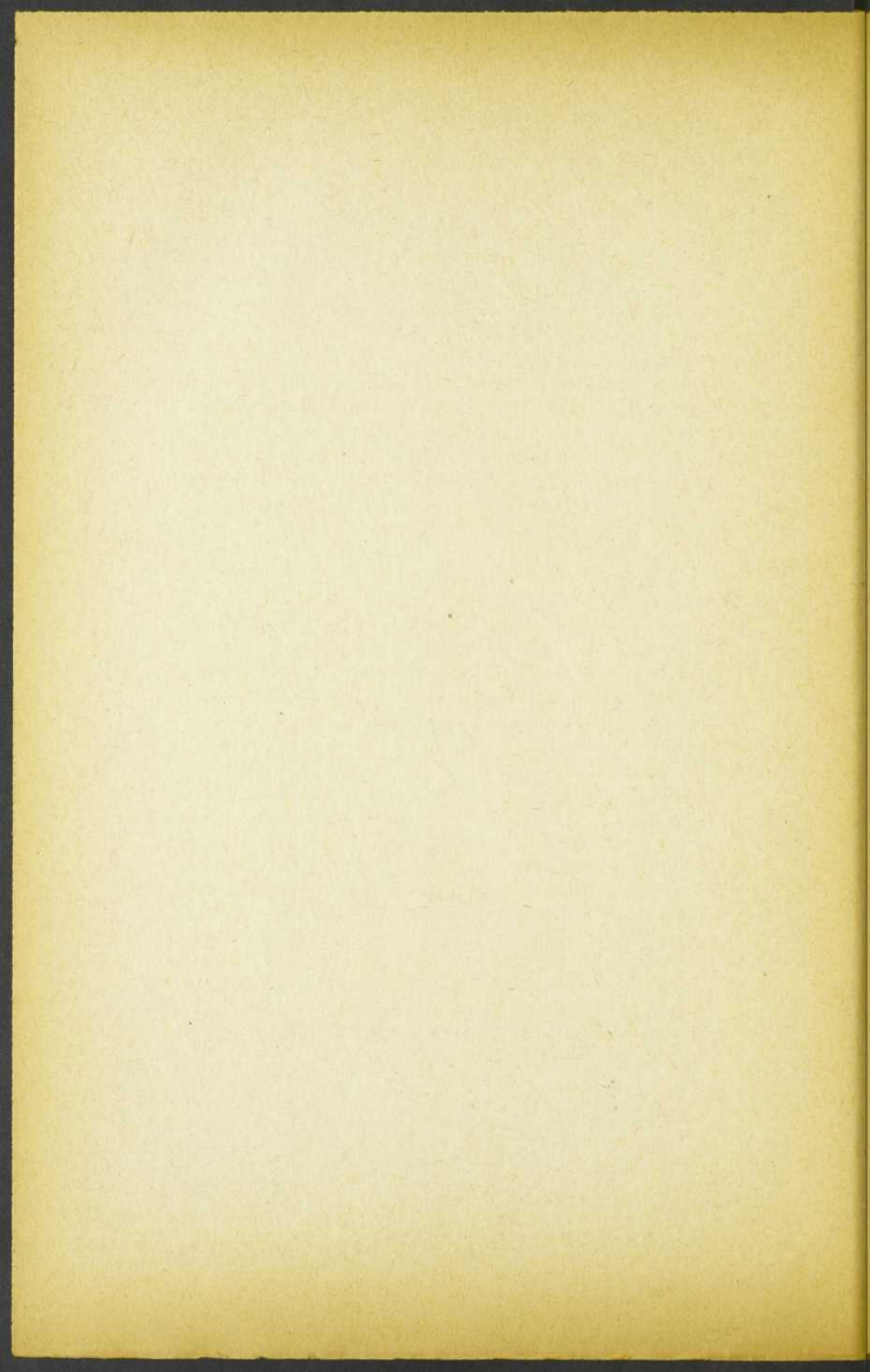
C'est pourquoi il y aura toujours diverses catégories d'auditeurs pour la musique : les professionnels ou gens de métier, qui tiennent avant tout à voir comment c'est fait, et les autres dénommés amateurs, qui n'en ont nul souci, et qui veulent être émus. Et c'est sans doute pour ceux-ci que le philosophe Charles Dolfuss écrivait que « c'est affaire à la science et à la philosophie de satisfaire la raison : l'artiste, disait-il, a qualité pour parler à l'âme et l'âme veut être émue ». C'est ce que se propose la musique dès qu'elle devient expression humaine.

En tout cas, la musique, quoi qu'on en dise, on la sent d'abord. On la comprend ensuite. La comprendre ne fait que compléter l'émotion esthétique, car le plaisir émotif initial relève des puissances obscures du subconscient, et vit par soi-même. Mais que le nombre en est petit de ceux qui la sentent réellement et qui peuvent discerner les

causes de leur émotion, tant il est vrai, ainsi que l'écrit Raymond d'Etiveaud, que «l'amour d'un art suppose non point forcément sa pratique, mais tout au moins une certaine intimité avec lui ».

Cette intimité, les auditeurs habituels de nos concerts ne peuvent pas tous se vanter de la posséder à un degré tel que cela leur donne le droit de déclarer que, décidément, ils adorent la musique en toute connaissance de cause. Pas encore ! On aime la virtuosité, le jeu de l'artiste, ou la romance ; on aime le tour de force réussi sans peine, on aime la flatterie des sens, mais, au fond, très peu le mystère musical, la révélation de l'âme, très peu le bonheur, la joie, le secours qui s'y attachent. A tout cela, la plupart des auditeurs restent fermés, car cette révélation demande une certaine initiation.

Or, notre intimité avec la musique est encore trop mince. Il faut donc faire davantage connaissance avec elle, et la fréquenter plus assidûment. Il faut faire connaissance avec un répertoire nouveau et des forces jusqu'ici peu familières, et tâcher d'en pénétrer le sens profond de façon moins superficielle, moins strictement limitée au côté extérieur, je veux dire à la virtuosité et au panache, qui ne sont que des moyens d'éloquence. Analysons davantage nos réactions devant la musique. Etudions au moins les grandes lignes de cet art si délicieusement sensible. N'ayons pas peur d'aller au fond des choses. Mais que tout cela ne nous empêche pas de reconnaître à certains êtres le droit de l'adorer même gauchement, et à d'autres celui de ne l'aimer point. Car la musique s'accommode fort bien qu'on joue franc jeu avec elle.



LA MUSIQUE DU ROI

La présence des souverains anglais sur le sol canadien me donne à penser aux fêtes musicales somptueuses que l'on aurait pu organiser en leur honneur si l'on était, par exemple, au XVIII^e siècle, et si l'on avait conservé le sens et le goût des fêtes spectaculaires. L'an dernier, la République Française, qui a conservé toutes sortes de coutumes royales, a reçu les souverains anglais avec un faste très XVIII^e siècle, et la musique, bien entendu, fut de la partie. Soirée de somptueux apparat à l'Opéra de Paris avec au programme, *Castor et Pollux* de Rameau et, selon l'usage, des ballets; théâtre de chambre et musique d'après-dîner avec Louis Jovet, Yvonne Printemps, Sacha Guitry, Ninon Vallin, Maurice Chevalier (car le roi George VI a un goût particulier pour l'art gouailleur et parigot du célèbre Maurice), voilà ce que furent à Paris, l'an dernier, les acteurs, la musique et les musiciens des souverains anglais et du Président de la République. Ici, au pays de Québec, que sera-t-elle, en dehors des bruits sonores qui accompagneront les grands banquets? Que sera-t-elle en dehors du Quatuor Alouette?...

Ces simples mots, la musique du roi, ont pourtant quelque chose de magique. Ils évoquent des époques lointaines où les rois, les princes et les grands bourgeois éprouvaient le besoin de s'entourer de musique, le besoin, surtout, d'avoir une musique à eux. En effet, la plupart des cours d'Europe, au XVII^e et au XVIII^e siècles avaient des chapelles et des théâtres où cérémonies et fêtes revêtaient une rayonnante splendeur. On écrivait des messes, des opéras, des ballets, des symphonies et de la musique de chambre pour les services et les plaisirs du roi, pour le grand duc, le prince ou Monsieur frère du roi, pour la

grande Mademoiselle, parce que chacun devait avoir sa musique, et parce que c'était d'ailleurs le seul moyen d'en avoir. C'était avant que la musique se démocratisât. C'était avant que les grandes révolutions aient déversé sur le peuple toutes les magnificences de l'esprit et de l'art, avant que la radio, surtout, n'inondât le monde de ses merveilles sonores.

Aussi bien, cette belle et lointaine époque fut l'ère par excellence du mécénat, d'un mécénat dont les beaux jours sont, hélas ! révolus. Du moins, le mécénat n'existe plus tel qu'il fut aux grandes époques de la civilisation. Et c'est à se demander si les ploutocraties sont en cela capables d'imiter les aristocraties. Disons avec plus de justesse qu'au régime des démocraties, le mécénat a changé de forme et de caractère. Quel grand bourgeois songerait aujourd'hui à entretenir une chapelle ou un orchestre personnel ? Nous savons bien que l'utilité ne s'en fait plus sentir.

Mais les aristocraties de jadis avaient besoin de ce luxe. Et puis, les princes alliaient l'élégance à leur geste. Ils faisaient vivre des artistes et des savants non seulement pour faire parler de leur générosité et de leur richesse, mais surtout pour leur plaisir à eux. Avoir chez soi ou faire une pension à des artistes ou à des écrivains, faisait partie du luxe non seulement des grandes maisons royales, mais des plus petites cours. François I^{er} pensionnait ainsi une foule de poètes, de musiciens et de peintres. Ce ne fut pas inutile puisqu'il y avait parmi eux Ronsard, Clément Marot et Léonard de Vinci, et que ce que l'on nomme en peinture l'Ecole de Fontainebleau est sorti de la magnificence royale. Jean Racine fut pensionné par Louis XIV, qui protégea Molière. De même Lulli et Couperin le Grand furent les musiciens du Roi Soleil.

Lulli, avec ses violons qu'on appelait les Violons du Roi, faisait danser Louis XIV. Il composait des opéras-ballets pour les fêtes du roi et les chroniques du temps relatent

en termes enthousiastes les *Plaisirs de l'Île enchantée*, fêtes somptueuses en l'honneur de la duchesse de La Vallière. C'est ainsi que Louis XIV voulait donner un cadre fastueux et sonore à ses jeunes amours, et ces fêtes faisaient l'émerveillement de l'Europe entière.

Et puis, que l'on songe aux grands papes de la Renaissance, à Léon X et à Jules II qui firent travailler Michel-Ange et Raphaël. Les fresques de la Sixtine et celles des chambres dites aujourd'hui *chambres de Raphaël*, au Vatican, furent commandées par ces papes. Rubens fut protégé et aidé par tous les princes de la chrétienté, depuis la régente des Pays-Bas jusqu'à la reine de France Marie de Médicis. Van Dyck fut l'idole des grands seigneurs anglais dont il faisait les portraits. Et combien d'autres encore !

Dans les petites cours allemandes, plus d'un compositeur a fait son œuvre grâce à quelque petit grand duc mélomane et généreux. Certains d'entre eux entretenaient des chapelles, des orchestres et même des troupes d'opéras et en confiaient la direction à un grand musicien. C'est ainsi que Haydn demeura près de trente ans au service des princes Esterhazy, où il put produire son œuvre en toute tranquillité. Sa tâche n'était pourtant pas si facile, car la musique du prince représentait un programme quotidien très chargé. Levé de très bonne heure, coiffé dès son lever d'une perruque poudrée, vêtu d'un frac orné de broderies et de dentelles, chaussé de souliers à boucles d'argent, selon la mode du temps, Haydn se mettait à sa table de travail et exerçait d'un cœur léger le métier d'écrire de la musique, un peu à la manière d'un fonctionnaire ou, si l'on préfère, d'une journaliste de génie. Il écrivait le matin les œuvres qu'il faisait exécuter durant le jour. C'est ainsi que le papa Haydn a fixé définitivement le moule de la symphonie moderne.

Quant à Haëndel, nous savons que la reine Anne d'Angleterre, elle-même musicienne accomplie, l'a accueilli

très chaleureusement et qu'il est devenu le musicien le plus fêté du royaume. Mais ce ne fut pas sans flatterie et sans courtoisie de la part du musicien. L'histoire raconte qu'à la fin de la guerre de la Succession d'Espagne — car il y avait déjà des guerres en ce temps-là ! — Haëndel avait composé un *Te Deum* destiné à célébrer l'événement. Or, une loi rigoureuse empêchait qu'un étranger pût fournir la musique en une telle circonstance. Haëndel ne se laisse pas rebuter et décide de vaincre la résistance en composant pour la reine Anne une *Ode* au texte indiscrètement flatteur. Ainsi que justement prévu, l'*Ode* fit passer le *Te Deum* et la reine fit même une pension à l'intrépide auteur.

Cette courtoisie flagrante lui fut pourtant sévèrement reprochée par son ancien protecteur, l'électeur de Hanovre, entre temps devenu roi d'Angleterre sous le nom de George I^{er}. Mais une fois de plus, le musicien décidé à tout usera d'un subterfuge pour gagner la sympathie royale. Michel Brenet raconte ainsi l'anecdote: « Il s'agissait d'un petit complot tramé par lord Burlington pour mettre à profit l'occasion d'une promenade nocturne, en grand cortège, du roi George sur la Tamise. L'usage permettait qu'en ces sortes de fêtes l'on vit des embarcations de musiciens suivre la barque royale ou se tenir sur son passage. Les amis de Haëndel l'engagèrent à composer une suite de pièces qu'un petit orchestre ferait de cette manière entendre au roi, par surprise: ce fut la brillante série de morceaux en forme de marches et d'airs de danse qui garda, de cette circonstance, le nom de *Water Music*. Le roi George les remarqua, s'informa de l'auteur et se laissa fléchir. A la pension de deux cents livres sterling qu'avait ordonnancée la reine Anne, il ajouta pareille somme. » Haëndel avait gagné la partie.

Mozart, Bach, Couperin et même Rameau purent aussi apprécier sous une forme ou sous une autre, les bienfaits

du mécénat. Rameau fut directeur de la musique particulière et des concerts du célèbre fermier général La Pouplinière, celui que Voltaire appelait *Mecaenas*. Et c'est à ce somptueux soutien que Rameau dut voir fléchir autour de lui toutes les résistances dont il souffrit si longtemps. Louis XV le nomma plus tard compositeur de la Chambre du Roi et lui conféra des titres de noblesse.

Plus près de nous, Chopin à Paris, chez les Radziwill, Liszt à Weimar et Wagner à la cour de Louis II de Bavière, n'ont-ils pas, eux aussi, connu les avantages de ces protections royales et princières.

Sans doute, tout cela n'allait pas sans une certaine servitude de la part des artistes, mais servitude partagée d'ailleurs par tous les nobles et courtisans d'alors. Et puis, ça ne coûtait qu'un poème de circonstance, un tableau pour l'oratoire ou la chapelle royale, une messe ou une cantate à l'occasion d'un événement dans la famille du prince, réception ou anniversaire. Et ce dernier récompensait ces légères contraintes par une vie de luxe, de loisirs féconds et de tranquillité matérielle. Il n'était ni pénible ni humiliant le mécénat des aristocrates, car tous ces gens-là étaient bien élevés. En tout cas, ils méritent notre constante vénération pour avoir, grâce à leur goût et à leur aide, fait éclore et donné au monde tant de chefs-d'œuvre.

Aujourd'hui, tout est changé. Autre temps, autres mœurs, ainsi que l'on dit. Si, autrefois, un musicien était heureux de vivre dans l'atmosphère luxueuse d'un grand seigneur, s'il lui suffisait de se sentir à l'abri des besoins matériels et de pouvoir travailler en paix, il n'en est plus de même aujourd'hui. A la suite de certaine grande révolution, un vent de liberté a touché les musiciens comme le reste des hommes. Et si, de nos jours, il y a encore des mécènes, eh bien, ce sont le plus souvent des institutions d'Etat, des trusts, ou des organisations commerciales. On n'imagine-

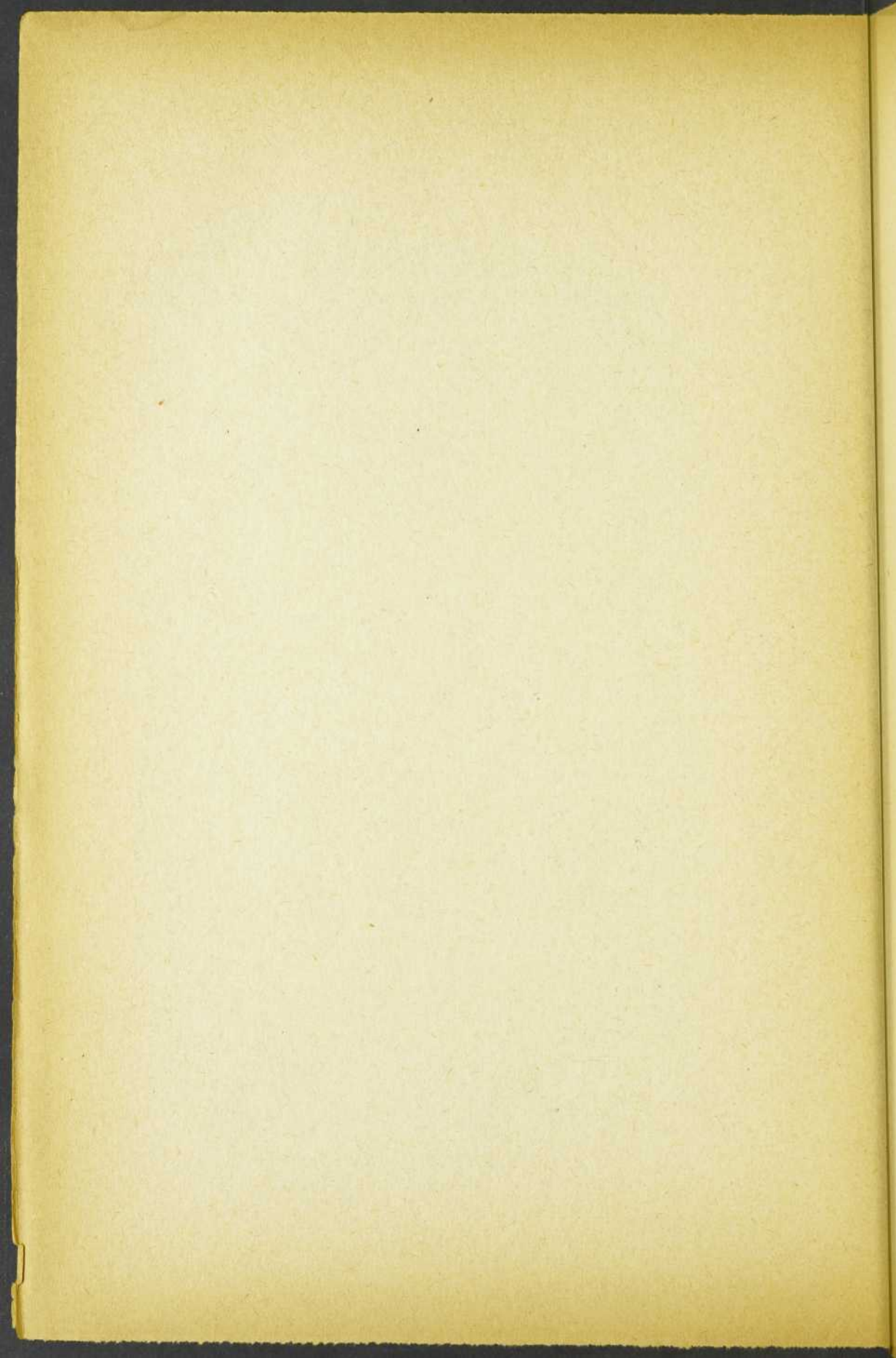
rait pas que la musique ou les musiciens soient le privilège de quelques princes ou ducs, et de leur entourage immédiat. En effet, de nos jours, si un grand seigneur millionnaire veut aider ou faire vivre un artiste, ce n'est plus dans l'intention de l'attacher exclusivement à sa personne. Tout le monde profite de sa générosité.

Et si le musicien veut acquérir la fortune en même temps que la célébrité, eh bien ! cette fortune, il tentera de l'acquérir par les moyens nouveaux mis à sa disposition ; car nous savons qu'il y a aujourd'hui des agences qui traitent et vendent les artistes comme on le fait des affaires. La musique, elle aussi, s'est démocratisée ; grâce à la radio, elle n'est plus un luxe impossible ; ce qu'entendent les grands de ce monde, rois, princes ou grands bourgeois, tout le monde peut l'entendre ; il n'y a plus de plaisirs exclusivement royaux.

On a accoutumé de dire de certaines maisons de rapport qu'elles ont l'eau, le gaz, l'électricité et le chauffage à tous les étages. Eh bien ! on y peut ajouter la musique. Car si chacun peut avoir dans sa chambre, fabriqué pour lui seul, son petit cube de glace, il peut avoir aussi son petit cube de musique.

Les souverains anglais viennent de traverser des océans de glace pour venir voir leur Canada. Et vous savez avec quelle peine ! Peut-on espérer que des légendes, plus tard, nous disent qu'à l'exemple de son ancêtre George I^{er}, sur la Tamise, le roi George VI dut en mer subir l'assaut d'une quelconque *Water Music* d'un Haëndel contemporain, disons une musique de glace et de brume ? On ne peut pas l'espérer. Les sirènes, même, furent muettes... Et c'est bien dommage ! Car nous eussions aimé, pour notre gloire future, qu'un musicien canadien eût eu l'intrépidité de dédier au roi une de ces musiques de glace et de vent dont nous devrions avoir le secret.

Mais, outre qu'Euterpe est, pour ainsi dire, absente des festivités actuelles, il faut bien se rendre à l'évidence que la musique du roi est demeurée en Angleterre. Ou plutôt, non! la musique du roi, elle est là, libre prisonnière, dans ces petits coffrets de faux bois qui meublent nos simples demeures et en font, à leur manière, des palais royaux. On n'a qu'à tourner le bouton. Car enfin, la musique du roi appartient à tout le monde...



PHILOSOPHES ET ÉCRIVAINS DEVANT LA MUSIQUE

De tout temps, on a vu des philosophes et des écrivains s'intéresser à la musique. Platon, Aristote, Pythagore, Quintillien, Se Ma T'sien dans le passé, et plus près de nous Schopenhauer, Nietzsche, Jean-Jacques Rousseau, de nombreux autres, ont considéré la musique comme l'une des plus profondes spéculations de l'esprit humain.

Les poètes ont toujours chanté Euterpe, et un Paul Valéry, de nos jours, ne dédaigne pas de flirter avec cette noble dame. Mais les poètes exaltent et magnifient toutes choses, tandis que les philosophes et les écrivains ont quelquefois la main dure.

On sait combien furent fécondes les idées de Schopenhauer sur la musique et tout ce que Wagner doit au philosophe de la volonté. On sait également que Nietzsche n'aborda pas sans passion la musique, ce que révèlent des livres comme *Humain, trop humain* et le *Gai Savoir*, d'autres encore comme *Nietzsche contre Wagner* et *Le Cas Wagner*, qui détruisent un dieu terriblement adoré.

Avec Nietzsche et Schopenhauer, on est en présence de philosophes très avertis des choses de la musique. L'auteur de *Zarathoustra*, qui est Nietzsche, a écrit de nombreuses œuvres pour piano et des mélodies qui sont en voie de publication.

Malgré le succès de son opéra-comique le *Devin du village*, on ne considère pas Jean-Jacques Rousseau comme un musicien de profession. Cependant, les articles que Jean-Jacques a écrits pour l'Encyclopédie de Diderot comptent parmi les travaux les plus importants de la musicologie de ce temps-là. L'auteur des *Confessions* prit un parti très net pour les Italiens dans la fameuse querelle des *Bouffons*, et ses lettres sont d'un grand intérêt pour quiconque veut étudier la vie musicale d'alors.

On ne saurait, non plus, oublier le baron Grimm qui, en tant que rédacteur principal de la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, a laissé des documents des plus intéressants sur l'opéra à la fin du XVIII^e siècle.

Stendhal a publié des chroniques régulières sur la musique dans *Le Journal de Paris*, de 1824 à 1827. Il a aussi publié une vie de Mozart et des pages en leur temps très discutées sur Haydn et sur « l'état présent de la musique en France et à l'étranger ». Mais son plus remarquable ouvrage est une *Vie de Rossini*, qui garde aujourd'hui encore toute sa valeur critique. Stendhal avait la passion du bel canto et son goût de Rossini n'avait d'égal que celui qu'il avait aussi pour Cimarosa. L'auteur de la *Chartreuse de Parme* a d'ailleurs souvent exprimé des idées originales sur la musique dramatique.

Le héros principal de Romain Rolland, Jean-Christophe, est un musicien de génie dont la critique est acerbe et abondante. Les diatribes du mécontent Jean-Christophe ont cependant beaucoup perdu de leur actualité et de leur raison d'être. Mais des livres comme les *Musiciens d'autrefois* et les *Musiciens d'aujourd'hui* sont d'une valeur toujours actuelle, et les *Etudes sur Beethoven* l'un des chefs-d'œuvre de la musicographie française. Romain Rolland a fait de très sérieuses études musicales et sa thèse de doctorat sur les *Origines du théâtre lyrique moderne* est d'un intérêt indiscutable.

On a vu un grand écrivain comme Bernard Shaw s'adonner à la critique musicale avec un énorme succès. Un écrivain de cette trempe ne pouvait aborder la critique autrement qu'avec son esprit caustique et son sens de l'humour. Au moment où il écrivait dans le *Star* ou le *London World*, dans les années 88-94, les occasions d'exercer son sarcasme étaient aussi nombreuses qu'aujourd'hui. Car les travers, les tics ou manies des amateurs d'art sont toujours les mêmes.

Mais Bernard Shaw n'a jamais voulu faire de cette critique pédante ou savante que l'on classe généralement sous le vocable « critique objective ». Il voulait avant tout vulgariser la critique musicale, et il prétendait que les papiers d'un critique, tout en étant amusants, lisibles et à la portée du plus grand nombre, pouvaient avoir une valeur constructive.

Fort de ces précautions, il a écrit d'innombrables articles qui sont pleins de trouvailles ingénieuses où l'ennui, le grand et irrémédiable ennui des œuvres mort-nées, trouve son plus juste châtiment. Son pseudonyme, Corno di Bassetto, était à lui seul une trouvaille. Le nom du noble étranger dont il signait ses articles avait été emprunté à un instrument musical désuet qui figure dans la partition d'orchestre du *Requiem* de Mozart.

Or, Corno di Bassetto entend un jour la *Symphonie Heroïque* de Beethoven, et son article, à la suite de ce concert, est tout simplement la description comique de l'enterrement de sa tante Charlotte qui avait épousé le conservateur du grand cimetière protestant de Mount Jerome. Il voit une correspondance de rythme et d'émotion dans le cortège funèbre de l'*Héroïque* et celui de la tante Cha, et il soutient que les enterrements de la famille Beethoven devaient ressembler à ceux des Shaw, et que le passage du majeur au mineur, dans la partie médiane de la marche funèbre, décrit une course identique à travers une campagne identique, derrière le défunt...

Son horreur du creux académisme a trouvé en Charles Villiers Stanford une proie de taille imposante. « Lorsque, dit-il, le professeur Stanford est parfait gentleman, cultivé, pieux et classique, il est ennuyeux au delà de toute expression. Cet ennui est d'autant plus difficile à supporter qu'il s'agit de l'ennui sans trêve ni repos, ingénieux, insignifiant, superficiel de l'Irlandais, à la place de l'ennui stupide, bovin, profondément endormant de l'Anglais, ou même

de l'ennui agressif, ambitieux et sentimental de l'Ecosais... »

Il n'aimait guère Saint-Saëns, non plus, et il ne voulait pas qu'un certain académisme français vînt encore ajouter aux épreuves des londoniens, déjà abondamment pourvus par des fournisseurs patentés comme Parry et Stanford. Il écrivait alors : « Qui veut entendre *Samson et Dalila* ? » Personne, répondait-il irrespectueusement. Et il ajoutait : « Nous ne demandons pas aux Parisiens de partager avec nous le poids de *Job* (une œuvre suprêmement ennuyeuse de Parry), donc, qu'ils ne se déchargent pas sur nous du faix de *Samson*. »

Bernard Shaw, critique musical, aimait à dérouter par le sarcasme et l'ironie. Il ne reculait devant aucune fantaisie, devant aucune pirouette littéraire. Mais quel que soit le côté léger, éminemment plaisant et même « amateur » de ses jugements, sa critique musicale conserve une valeur incontestable. En effet, sous des dehors plaisants, mordants et irrespectueux, Shaw cache un goût très sûr et des connaissances réelles. Il ne faut pas oublier qu'aux environs de 1880, la critique musicale en Angleterre était prétentieuse et académique au point d'en être illisible. Il suffisait, en ce temps-là, qu'une œuvre fût bien faite pour être belle et viable.

Mais tous les écrivains n'ont pas abordé la musique avec cette liberté d'esprit et cet humour, qui fit justement de Willy, en France, dans le même temps, un critique si redoutable. De nombreux musiciens cherchent encore à se relever des mots à l'emporte-pièce du très amusant Willy, dont le nom véritable était Henry Gauthier-Villars.

Nous connaissons, par exemple, les réactions de George Duhamel, devant le machinisme musical américain. En effet, la vie américaine a fourni à Duhamel le thème fulminatoire d'un livre, *Scènes de la vie future*, où sa passion, sa rancœur, sa virulence se donnent libre jeu. La musique en

consERVE et les abattoirs de Chicago produisent sur ses nerfs exaspérés un effet tragique. Voyons ce qu'il dit des disques:

« Je le pensais bien: c'est de la fausse musique. De la musique de conserve. Cela sort de l'abattoir à musique comme les saucisses du déjeuner sortent de l'abattoir à cochons... Elle est égorgée par des nègres comme les gorets du middle-west. Elle est assommée par des brutes lasses, à moitié endormies. On la dépèce, on la sale, on la poivre, on la cuit. Cela s'appelle les disques. »

Quant au film avec musique: « C'est une sorte de pâte musicale anonyme et insipide, dit-il. Elle passe, elle coule. Elle est truffée de morceaux connus, choisis probablement pour leurs rapports momentanés au texte cinématographique... Devant tout cela, la foule somnole, mâche de la gomme, rote, soupire, lâche parfois un rire intestinal, digère dans l'ombre en contemplant les images hystériques. Et nul ne crie à l'assassin ! Car ici, on assassine les grands hommes... »

Enfin ce morceau de littérature, de couleur noire, mène à une condamnation sans rémission possible: « J'affirme, dit-il, qu'un peuple soumis pendant un demi-siècle au régime actuel des cinémas américains s'achemine vers la pire décadence... » Après avoir fait le compte de toutes les énergies employées à ce martyrologue effrayant, Duhamel ajoute qu'il donnerait « toute la bibliothèque cinématographique du monde pour une pièce de Molière, pour un tableau de Rembrandt, pour une fugue de Bach ».

Malgré sa grande intelligence, M. Duhamel a jugé là sur des essais, sur des promesses. Il a jugé une machine encore neuve, dont on n'a pas encore trouvé le meilleur usage, mais dont l'importance et l'intérêt sont déjà considérable. L'auteur des *Scènes de la vie future* fait un peu penser à M. Thiers, qui disait des chemins de fer qu'ils n'avaient aucun avenir. A l'exemple du grand homme d'état français, M. Duhamel juge de choses présentes et immédiatement futures en leur tournant délibérément le dos.

Car, enfin, une fugue de Bach n'a rien à voir avec ce que sera dans l'avenir le cinéma musical. Les lois de la fugue ne sont pas forcément celles qui régiront les futurs chefs-d'œuvre de l'écran sonore. Les moyens musicaux d'aujourd'hui diffèrent déjà sensiblement de ceux d'hier. La musique de demain, mécanisée ou non, sera différente de celle d'hier, quoi qu'en pensent les conservateurs sentimentaux de l'espèce de M. Duhamel.

C'est ce qu'un écrivain comme Jean Richard Bloch entrevoit avec clairvoyance. « Nous assistons à une naissance », dit-il, en parlant de la musique mécanisée. « Tout a changé. Le sans-fil, la machine parlante, provoquent une révolution analogue à la découverte de l'imprimerie »... La prophétie de Jean Richard Bloch va jusqu'à prévoir que « nous sommes à la veille d'entendre un nouveau langage musical qui s'adaptera aux moyens titaniques que l'on met à sa disposition, et qui s'élèvera à la hauteur de l'attente universelle »... « Enfin, dit encore le même auteur, ce qui a demandé cent ans à la Renaissance, la musique l'accomplira en vingt ans. »

Que nous voilà loin de l'humeur boudeuse de M. Duhamel ! Les prévisions de M. Bloch sont à coup sûr plus sympathiques que celles de M. Duhamel. Ainsi que je le disais plus haut, M. Duhamel regarde fixement derrière lui, tandis que M. Bloch fait confiance à l'avenir. C'est lui qui aurait dû écrire les *Scènes de la vie future*.

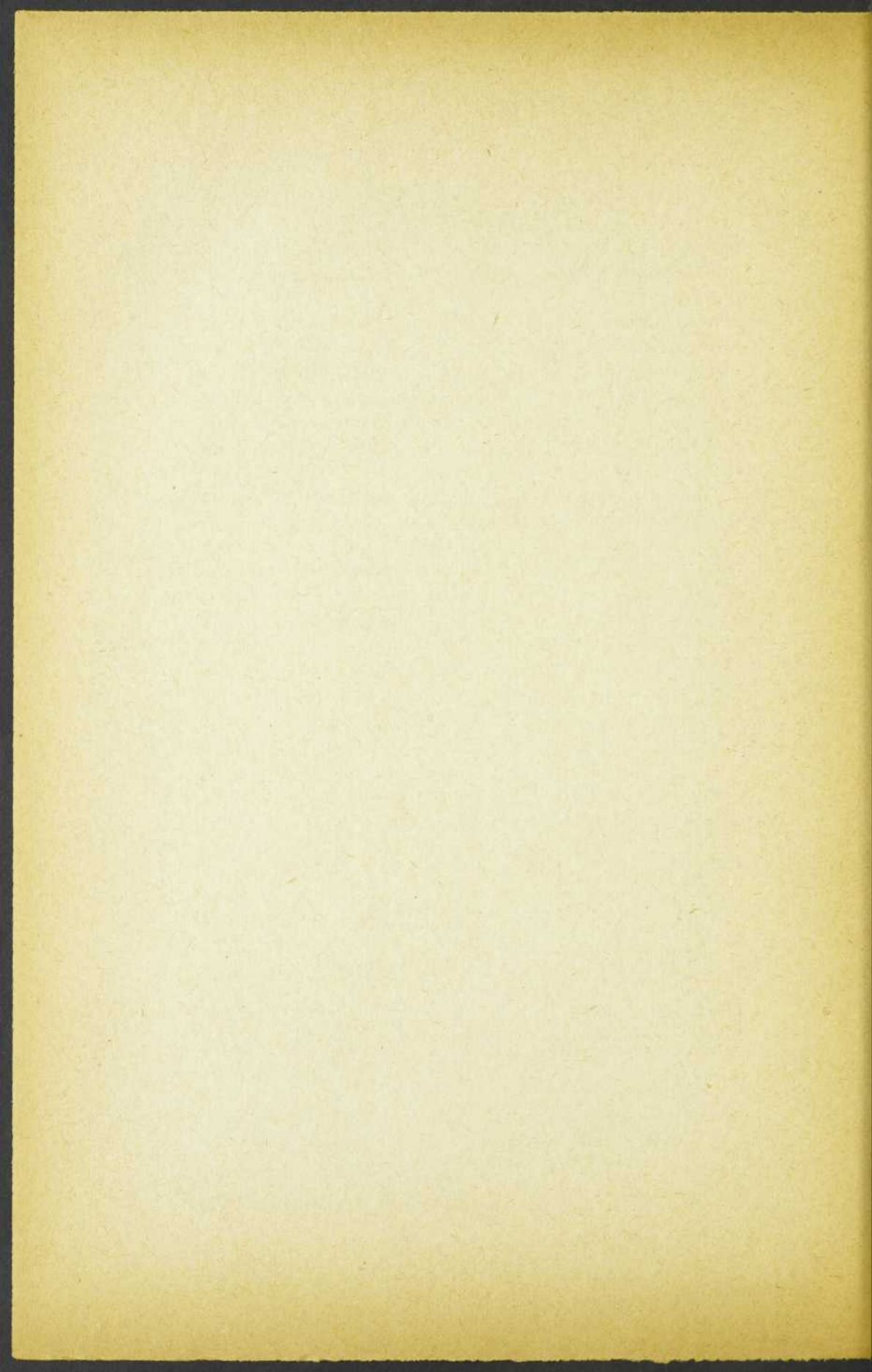
Parmi d'autres écrivains que la musique a intéressés, il faut mentionner André Suarès, dont les *Pensées sur la musique* et un livre sur Debussy sont d'une pénétrante psychologie. Il y a aussi Pierre Lasserre, Guy de Pourtalès, René Dumesnil; il y a enfin Paul Morand, Mauriac et André Gide, celui-ci musicien cultivé et excellent pianiste, qui laisse à l'occasion tomber de pertinentes et franches études sur la musique. Quant à Edouard Herriot, ministre d'état français, qui a écrit un livre émouvant et documenté

sur Beethoven, il souhaite que l'humanité puisse un jour prochain se trouver réunie dans la fraternité d'un même culte, celui de Beethoven. Mieux que personne, M. Herriot doit voir que ce nom n'est pas celui qui occupe aujourd'hui les esprits...

Marcel Proust a également touché à la musique dans la *Recherche du temps perdu*, et on n'a pas oublié que Julien Benda fit un jour avec éloquence, dans *Belphégor*, le procès de la sensibilité musicale contemporaine. Bref, la musique appartient aux écrivains autant qu'aux musiciens et il ne serait pas exagéré de dire qu'elle est devenue une sujet littéraire.

D'une façon générale, les littérateurs défendent bien la musique. Ne leur reprochons pas de s'être érigés en gardiens vigilants de cet art qu'ils n'estiment pas être en sécurité entre les mains des seuls musiciens. Car les musiciens ont la réputation souvent gratuite, mais quelquefois justifiée, de mal parler et de mal défendre leur art. A ce compte, la glose musicale des écrivains a une valeur de vulgarisation indéniable. Accordons aussi de l'intérêt aux musicologues de tous poils, et ils sont nombreux et quelques-uns de la plus grande valeur, qui parlent et écrivent de musique en connaissance de cause. Surtout, et par-dessus tout, nous croyons que les maîtres, avec leurs œuvres immortelles, ont encore la meilleure manière de défendre les droits d'Euterpe. Car nous avons la... faiblesse de croire que Bach, Beethoven, Wagner, Debussy et Strawinsky ont plus fait pour la musique que tous les Jean-Jacques du monde.

Mais c'est une autre histoire, et chaque chose doit demeurer à son plan. Tant il est vrai qu'il y a un monde de considérations entre le créateur et son auditeur, entre ceux qui font la musique et ceux qui l'écoutent et en discutent. Dans tous les cas, on conviendra que c'est un art qui ne laisse personne indifférent.



L'INNOCENCE DE LA MUSIQUE SENTIMENTALE

Des défenseurs de dogmes musicaux, et qui sont en même temps gardiens d'une soi-disant morale musicale, veulent nous faire croire que la musique sentimentale est une chose affreuse, en ce qu'elle flatte superficiellement les sens au détriment de l'esprit. Il est alors devenu de bon ton, chez les doctes censeurs, de mépriser le genre romance sentimentale, comme aussi toute cette musique qu'hier encore on appelait le jazz. Un homme sérieux n'a pas le droit de prendre plaisir à des choses pas sérieuses... ce qui rend décidément la vie de ces gens-là assez insupportable...

Mais rassurons-nous, si tant est que nous nous soyons déjà inquiétés: la musique sentimentale n'est pas une si dangereuse affaire.. On peut y prendre plaisir sans pécher contre les fugues de Bach, contre les sonates de Beethoven, et aussi contre les rasants exercices de feu M. Czerny. Prenons seulement garde de bien choisir nos plaisirs et de n'être pas dupes de notre propre sentimentalité.

Il est ordinairement admis que la sentimentalité est une caricature du sentiment, et il est certain que le mot sentimentalité a pris au xx^e siècle un sens péjoratif. La sentimentalité, c'est du sentiment à gros traits, c'est l'imagerie populaire du sentiment ; c'est le sentiment dans son expression superficielle et rudimentaire. En littérature, qui dit sentimentalité dit romans de George Sand et consorts. En musique, ce serait, au plus bas étage, bien entendu, les nombreuses *Prières d'une vierge*, les *Rosary*, les *Harpes éoliennes* et autres chants de rossignols éperdus. Mais on a bien le droit de considérer que ces vierges rossignolantes n'appartiennent pas à la musique...

Il faut aussi entendre par musique sentimentale toute

une catégorie d'œuvres qui ne sont pas d'essence sentimentale dans l'ordre où nous avons accoutumé, mais qui le sont devenues à l'usage. (Par exemple, toutes ces pages où une vague langueur a dégénéré en maladie chronique.) En effet, maintes belles pages de Chopin, de Schumann ou de Beethoven, ont perdu leur caractère noble pour avoir été caricaturées et tripotées par trop de mains indiscretes. Telles de ces belles et viriles pages ne nous apparaissent plus aujourd'hui que comme des squelettes sentimentaux, dépourvus de toute substance réellement sensible.

Ainsi peuvent nous apparaître la belle *Sonate à la lune* et la *Pathétique* de Beethoven, le fameux *Rêve d'amour* de Liszt, tel *Prélude* de Chopin ou de... Rachmaninoff. La célèbre *Marche funèbre* de Chopin, si déchirante dans l'expression, n'est plus pour la plupart d'entre nous que l'épanchement d'une âme sentimentale. On en veut presque à cette âme de s'abandonner avec un tel sans-gêne...

Mais c'est le sort de la plupart des chefs-d'œuvres qui ont élu domicile dans le cœur innombrable du peuple. *La Vénus de Milo*, les *Trois Grâces* de Raphaël, les *Vierges* de Botticelli et de Vinci, la fameuse *Joconde*, ont tour à tour servi à la publicité commercialo-sentimentale, autant que n'importe quelle page admirable de musique. N'a-t-on pas récemment vu une certaine brasserie annoncer sa bière comme étant aussi douce, aussi moelleuse que du... Beethoven... « Smooth as Beethoven ». L'adagio émouvant et admirable de la *Pathétique* tourné en mousse de bière... On aura tout vu !

On est à ce point déformé qu'on aimerait moins la fameuse *Pathétique* si on découvrait que les fameux coups du destin par quoi elle commence ne sont pas cela du tout, mais ainsi qu'on l'a déjà proposé, tout simplement quatre coups de plume sur la table, marquant l'impatience de l'auteur devant l'inspiration revêche, en mal d'un

thème bien scandé et susceptible de donner lieu à de belles chevilles. On aimerait moins la *Sonate à la lune* si elle était tout simplement et plus sèchement la sonate Op. 27, n° 2, et si on ne lui eût collé une touchante légende amoureuse.

A ce jeu-là, Schubert perdrait aussi la plus grande partie de son émotivité. Les sentimentaux l'aimeraient moins s'il n'était le pauvre Schubert, malade, désappointé dans l'amour comme dans la vie, et qui, hélas ! ne put terminer sa symphonie... inachevée...

Et que dire de Chopin, pauvre victime d'un amour trop exigeant à l'œuvre de qui des littérateurs sentimentaux et peu scrupuleux ont imposé mille légendes d'un goût douteux et des sous-titres aussi faux qu'évocateurs ! Il est vrai que l'œuvre de Chopin abonde en pages sentimentales. Mais on en exagère, on en exaspère chaque jour davantage la sentimentalité. On va jusqu'à croire que les *Nocturnes* et les *Préludes* de ce grand génie ne sont qu'évanescences puériles à l'usage des jeunes filles en fleurs ou des jeunes gens en herbe. On doute qu'il y ait un homme au fond de tout cela, un homme éminemment sensible, douloureux et viril. On se trompe. Car le sentiment, chez Chopin, est réel et profond.

Il est vrai que l'histoire a étrangement traité cet homme de génie. A moins que ce ne soit George Sand, qui prétendait avoir révélé l'amour au pauvre polonais et qui, en réalité, a aggravé sa langueur romantique.

La musique de Schumann prête moins que celle de Chopin aux évanescences publiques et officielles. Cependant, bien des pages de ce grand musicien, de cet être à la fois nerveux, emporté et doux, ont prêté à des extravagances sans nom. Et n'est-il pas étrange de voir que la musique de Liszt, si mâle, si virile, porte en soi, en maintes pages, des germes d'inflexions susceptibles d'amollir les âmes sentimentales. Et pourtant, Liszt fut un homme au sens le plus imposant du mot. Mais un homme plein de

charme, et dont les aventures amoureuses firent grand bruit. De sorte qu'on peut se demander si son célèbre nocturne intitulé *Rêve d'amour* avait des intentions honnêtes... Personne ne résiste à cette confession, à cette caresse sentimentale, dont le lyrisme a déjà subi tant de déformations caricaturales.

On a l'habitude de considérer que les gens heureux échappent au sentimentalisme et on convient généralement que cet état d'âme ne s'accommode ni du grand bonheur, ni du grand malheur. En effet, de tels excès dérangent la béatitude sentimentale. Cependant, Mendelssohn, musicien heureux, paraît avoir réussi mieux que personne le genre sentimental, superficiel et mondain. Mais il s'agit ici d'une sentimentalité qui ne bouleverse pas.

Sans doute, le Romantisme, qui a bon dos, peut bien supporter qu'on l'accuse d'avoir donné naissance au sentimentalisme. C'était inévitable. On a d'ailleurs l'habitude de dire que le Romantisme représente, en musique, l'avènement de la chair humaine, avec tout son cortège de joies et de peines. En effet, le Romantisme est le culte de la souffrance. C'est le culte de l'amour, le culte du sentiment. Pour les Romantiques, ces émotions-là habitaient sous le même toit. La douleur et l'amour malheureux étaient nécessaires à leur vie quotidienne et ils nous en ont largement entretenu. Et nous, à l'usage, nous avons dénaturé ces beaux et nobles sentiments dans un sens beaucoup moins noble. De chefs-d'œuvre authentiques, nous avons fait de pâles images à la hauteur et au goût de notre sentimentalité malade.

Mais c'est nous qui avons tort et nous savons bien que ces pages sentimentales devant quoi de doctes censeurs font la moue, demeurent quand même des chefs-d'œuvre. Oui, chefs-d'œuvre, assurément, que tous ces adagios de *Pathétiques*, que ces sonates à la lune, que ces *Chansons de l'Adieu* et que ces *Rêves d'amour*. Pour s'en rendre compte,

on n'a qu'à en redresser l'image et à les écouter avec un cœur et une âme virils.

A la fin du XIX^e siècle, cependant, la musique sentimentale a pris un caractère beaucoup moins élevé, surtout entre les mains de musiciens aussi parfaitement impudiques que, par exemple, Massenet, Puccini et consorts. Qui n'a subi l'épanchement de la très insidieuse *Méditation de Thaïs*, de Massenet? Cette mélodie sucrée, admirablement conçue et composée, s'étire de telle façon qu'elle en devient inquiétante. On croit qu'elle flatte le cœur et le console, et elle ne fait que l'engourdir par des moyens inavouables. Mais comment rester insensible à cette mélodie filandreuse? Le cœur prête tant à confusion et on a tant abusé des cœurs simples...

Rarement, la sentimentalité a donné de rudes coups à de nombreux chefs-d'œuvre, et c'est sans doute en manière de réaction contre certains titres trop suggestifs que des musiciens comme Schoenberg et Hindemith ne mettent que des numéros d'ordre en tête de leurs œuvres. Un chiffre, c'est bien plus sec que, par exemple, *Chanson d'adieu*, *Désespoir*, ou *Rêve d'amour*, mais on peut ainsi se garantir contre ces interprétations parasitaires qui dérangent aujourd'hui tant de belles œuvres, et qui empêchent qu'on les écoute, l'esprit et le cœur en paix.

Mais les sentimentaux ont besoin qu'on leur distribue des étiquettes, et qu'on leur dise dans quel sens s'émouvoir. Comme ce sont généralement des paresseux qui tiennent avant tout à être émus, il faut leur donner une pâture toute faite, et prête à faire pleurer. Et qu'importe tout le reste, pourvu que l'on soit ému...

En effet, on recherche avant tout l'émotion, et cette émotion sentimentale, on la trouve bien plus volontiers dans la musique qui souffre, même malaisément, que dans la musique trop heureuse et trop parfaite. Les sentimentaux aiment la musique infirme et qui pêche en sanglotant.

Quant au cafard morose qui nous envahit de toutes parts, à la faveur des crises mondiales actuelles, nous savons bien qu'il nous maintient dans le cadre et dans l'atmosphère du romantisme sentimental. Les tendances actuelles de l'art populaire, son hyper-sensibilité représentent les plus démoralisants spécimens de la sentimentalité. La romance actuelle, le goût que l'on a des chanteuses sans voix, glabres, fatales et lamentables, ce goût des voix cafardeuses qui sont l'ornement du music-hall moderne et qui clament à tout venant d'insondables banalités sur la mort et sur l'amour, tout cela participe du plus bas romantisme.

Mais, dans cette musique sentimentale, il y a, là aussi, des nuances et des hiérarchies. Là aussi on peut choisir. Tout n'y est pas mauvais et dissolvant. Rien ne nous empêche donc de distinguer entre les diverses musiques sentimentales et de savoir reconnaître la bonne de la mauvaise. Ne nous attardons pas à médire de cette petite tare des romantiques qu'on appelle la sentimentalité. A cause d'elle, la musique s'est créé de nombreux adeptes qu'elle n'eut sans doute jamais conquis si elle était demeurée ce froid jeu de l'esprit qu'elle était au temps des premiers grands classiques.

J'aime mieux croire que la musique sentimentale n'est ni bien détestable, ni bien dangereuse. Dans ses beaux modèles, elle est loin d'avoir tous les vices que lui prêtent si généreusement de doctes censeurs. Des gens dits de bon goût et même des anti-sentimentaux s'y complaisent à leurs heures, en cachette, tant il est vrai que tous les goûts sont dans la nature.

En tout cas, c'est un goût très avouable. Point n'est besoin d'avoir honte du plaisir qu'on y prend, même si on sait que cette musique ne touche que l'enveloppe extérieure de ce que l'on appelle le cœur. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle est sans danger. Car, autrement, ni Mozart, ni Chopin, ni Liszt, ni Schumann, ni Schubert ne se seraient octroyé pareille licence.

LA MUSIQUE DE L'EAU

Nous savons depuis longtemps que la nature est pleine de musique. Nous nous extasions volontiers devant la musique des cascades, des fontaines, des torrents et de la mer. Mais, au fond, nous n'écoutons guère cette musique simple et rudimentaire, offerte gratuitement par la nature.

Pourtant, cette musique a été de bon conseil à ceux qui se sont donné la peine d'en pénétrer le mystère, le rythme, la force et le charme. La musique d'aujourd'hui nous offre d'innombrables images sensorielles dont l'eau, le vent et le feu sont le motif.

C'est de la musique inspirée de l'eau et composée par les maîtres dont je veux parler. La température nous inviterait à parler plutôt de la musique de la neige, mais la neige, c'est encore de l'eau, cristallisée...



L'eau a inspiré les poètes dans tous les temps. Avec les poètes grecs et les poètes latins d'autrefois, elle est entrée dans la littérature pour n'en plus jamais sortir.

Elle a aussi inspiré les peintres. Mais il fallut l'avènement du Romantisme pour que la musique s'avisât d'en découvrir la poésie. On avait bien songé, auparavant, à en imiter le bruit, mais sans plus. Il devait appartenir à la musique du xix^e siècle, et surtout du xx^e, de chanter le drame profond de la mer et la magie miraculeuse des torrents et des fontaines. La musique, comme la poésie, est devenue d'algues et d'eau.

Le goût de l'image, en littérature comme en musique, est bien français. Comme est bien français le goût de

l'analogie et de la transparence, une certaine façon légère de prendre les choses. Est-ce pour cela qu'on dit des Français qu'ils sont légers?... Comme si le pays de Descartes n'avait produit que des imagiers sensoriels !

En musique, le goût de l'analogie ou de l'imitation est essentiellement XVIII^e siècle français. On avait alors le goût de l'ironie, une absence complète de mysticisme, et le dédain absolu de prouver quoique ce soit. Les clavecinistes écrivaient la musique la plus aimable du monde. Ils faisaient des portraits musicaux, ravissants de caractère et de psychologie. Au temps de Watteau, on aimait l'image gracieuse.

Debussy regrettait beaucoup que l'on eût perdu cette « façon charmante d'écrire la musique », Selon Debussy, cette manière « évitait toute redondance et avait de l'esprit ». Et l'auteur de *Pelléas* disait encore avec regret : « Nous n'osons presque plus avoir de l'esprit, craignant de manquer de grandeur. »

Cet esprit du XVIII^e siècle, la musique française a su le retrouver au XX^e, après être passé par de bien profondes révolutions. Une fois en possession d'une langue riche, complète; une fois maîtresse absolue du domaine sonore, elle a pu redevenir française: disons précise, ironique, sensible et fine. Enfin dégagée du puritanisme étranger, elle s'est retournée vers la nature, où elle a trouvé l'une des sources les plus généreuses de son inspiration et de son génie.

Elle avait toujours eu le goût de la danse, du rythme, et des formes plastiques. A cela, elle a ajouté le soleil, l'air, la lumière, le vent, l'eau, le feu, enfin la nature entière.

Mais tout cela n'est qu'un aspect de la musique française. Car la musique française n'est pas qu'un art sensoriel ou d'imitation. Son objectif principal demeure le sentiment. Elle connaît l'héroïsme, la grandeur humaine, la joie comme la souffrance, nous savons bien que la médaille sensuelle du plaisir a aussi son revers...



En tant que source d'inspiration musicale, la nature est d'invention récente. Les musiciens français du xvii^e et du xviii^e siècles ont bien imité les oiseaux, jusques à et y compris les poules — en effet, combien de coucous, au xviii^e siècle, combien de poules et de rossignols en amour ! mais la nature, dans son aspect poétique général, ne les a pas intéressés. La nature dans l'art, l'orgie nature, c'est la contribution du Romantisme.

Jean-Jacques Rousseau, justement, a été le grand chambardeur de la sensibilité à la fin du xviii^e siècle, c'est lui qui a contribué à introduire la nature dans la musique. Sans lui, Beethoven n'eut peut-être pas fait de la *Symphonie Pastorale* le premier grand paysage musical. Jusqu'à Beethoven, on n'avait peint la nature et la vie champêtre que d'après des modèles conventionnels. Beethoven, le premier, fait de l'introspection musicale. Il nous montre les réactions de son âme devant la nature.

La scène au bord du ruisseau de la *Symphonie Pastorale* est devenue à son tour bien conventionnelle; l'orage de la même symphonie nous paraît aujourd'hui d'un romantisme un peu puéril; Virgile et Jean-Jacques réalisent en tout cela une union un peu contre nature: Néanmoins, la *Pastorale* demeure un paysage original.

C'est Liszt qui a définitivement introduit l'eau dans la musique. Ce grand bonhomme avait une culture générale étonnante. La Bible, Platon, Homère, Shakespeare, Shelley, Byron, Hugo, les plus grands musiciens comme les plus grands peintres: il connaissait tout. Nous savons par ses écrits qu'il voyait des rapports entre tous les grands génies, entre tous les arts. Il trouvait une parenté, des « rayons semblables », disait-il, entre Rossini et le Titien. Il voyait aussi des rapports entre le Colisée et la *Symphonie Héroï-*

que. Raphaël et Michel-Ange lui faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven.

Poète idyllique, grand voyageur, il a réuni ses impressions de voyage sous le titre *Années de Pèlerinages*. Ces *Pèlerinages* sont de la peinture autant que de la musique.

Déjà, le morceau de piano intitulé *Au bord d'une source* est un régal pour les yeux, autant que les oreilles et les doigts. Mais avec les *Jeux d'eau à la Villa d'Este*, on entre dans le grand jeu, dans le paysage total. C'en est le modèle définitif.

Les jardins de la Villa d'Este, près de Rome, ont une poésie, une intensité, une séduction sans pareilles. C'est l'opulence, c'est la grande abondance. L'eau y joue sans économie, en de troublantes cascades. Ainsi jouent les *Jeux d'eau* de Liszt, qui sont d'une limpidité, d'une transparence et d'une richesse uniques dans toute la musique de piano au XIX^e siècle.

Chopin a excellé dans la clarté lunaire, dans le type nocturne. Musicien de la vie intérieure, préoccupé avant tout de sentiment, l'eau ne l'a peut-être jamais ému. Remarquons en passant que les *Préludes* soi-disant de la goutte d'eau ne sont, en réalité, rien de tel. C'est de l'interprétation littéraire et fantaisiste.

A la suite de Liszt, la musique française s'est faite la championne de l'eau, ce à quoi elle excelle autant qu'à la lune. Il faut remarquer que nulle autre musique, ni l'allemande, ni la russe, ne s'est aussi goulûment complue à cette source. Debussy, Fauré, d'Indy, Bruneau, Ravel, Séverac, Duparc, Gaubert, Louis Aubert, beaucoup d'autres encore, qu'ils aient été romantiques, réalistes ou impressionnistes, ont demandé à l'eau leurs plus heureuses inspirations. De grandes marines musicales comme *La Mer* de Debussy, comme le poème de la mer de *L'Etranger*, de d'Indy, comme *Ondine* et les *Jeux d'Eau* de Ravel, demeureront d'inégalables chefs-d'œuvre.



Il semble que la musique comme la littérature ait maintenant épuisé tous les sujets et toutes les formes. Que nous restera-t-il donc à découvrir, nous du Canada, le jour où nous aborderons sérieusement la composition ? Notre lot sera sans doute la musique de la neige, à moins que ce ne soit celle des grands vents venus d'outre mer, déjà exploitée en France. Qui sait si le Prix de Composition offert par Jean Lallemand ne va pas susciter des œuvres de neige, de glace ou de vent ! Nous sommes compétents, il me semble, en matière de neige...

Pour bien pénétrer le secret de la neige, il faudra peut-être se rapprocher des esquimaux de notre pays. Mieux que personne, ils semblent avoir compris la froide mélancolie de la neige. Je sais des chants esquimaux qui expriment mieux que toute littérature l'incommensurable et désespérante froideur des neiges nordiques.

Mais la neige, c'est encore de l'eau, cristallisée. C'est ce qu'a compris Debussy. Dans son *Children's Corner*, *La neige danse*, elle tourbillonne doucement, sans malice et sans gravité, dans une atmosphère d'Ile de France. En notre pays, la tempête de neige est autrement tragique.



Mais revenons à notre sujet principal. Il y a l'eau sous toutes ses formes dans la musique française. Il y a la pluie, l'orage, le torrent, la source, la rivière, le lac, les fontaines, les grandes chutes, et puis la mer.

Les instruments d'orchestre, pris isolément, se prêtent mal au jeu de l'eau. Ils imitent mal. Une fois combinés,

ils y excellent. La voix, elle aussi, y réussit mal. Seul le piano se prête à la magie de l'eau. Les notes cristallines du piano jouent très bien les gouttes d'eau. Elles en ont la transparence.

La forme musicale que nous appelons *Barcarolle* est par extension une musique de l'eau. Une *Barcarolle* de Fauré me servira d'introduction aux grandes eaux. Ce sera le frêle esquif sur quoi on s'embarquera pour la visite des fontaines et des jardins au bord de l'eau.

Le rythme de cette 4^e *Barcarolle* de Fauré est bien indiqué. Le balancement de la barque, la douce et monotone secousse provoquée par le coup de rame, tout cela est sensible tout au cours de l'œuvre, qui contient, en son milieu, un fort beau chant de gondolier.

Quant aux *Jardins sous la pluie* de Debussy, on se méprend généralement sur leur caractère. Il ne faut pas chercher dans cette musique la pluie qui tombe, doucement, lentement, et avec monotonie, sur un jardin. Il y faut plutôt chercher l'aspect de ce jardin sous la pluie. Prenons garde que les arbres, les fleurs, les fontaines et les étangs demeurent vivants et colorés, et n'oublions pas, non plus que le soleil, à la fin, fait son apparition dans un rayonnant mi majeur. Rien n'est plus lumineux, ni plus intense, que l'effet du soleil sur la nature mouillée. Au milieu de l'œuvre, comme second thème, et légèrement contrefait, on entend l'air de *Nous n'irons plus au bois...*

Les *Reflets dans l'eau* de Debussy, ce sont les reflets toujours pareils, mais aussi toujours nouveaux, de deux thèmes qui ne se développent pas. Ces deux thèmes, imaginons que ce sont deux personnages, deux amoureux qui ne se joindront jamais. Ils sont au bord de l'eau, et considèrent le reflet de leur image. Ils sont au bord d'une cascade. L'eau de la rivière, animée, ondule et déforme le paysage et les personnages, cependant que la cascade déploie ses gerbes d'eau en un bruit magnifique.

Ce n'est pas un colloque sentimental. Ce sont les reflets, dans une âme, dans un miroir d'eau, de la nature environnante, meublée de personnages tranquilles. L'œuvre se termine paisiblement et comme avec regret, parce que, au fond, il ne s'est rien passé pour nos personnages... Il y a là des larmes... Pour ne pas trop nous apitoyer, disons que ce sont des larmes de cristal, ou encore celles de la fontaine, impassible.

Les *Jeux d'eau* de Ravel portent en épigraphe cette image charmante: «Dieu fluvial, riant de l'eau qui le chatouille...

En effet, ici, le Dieu s'amuse. Jamais l'eau n'a été plus savante, jamais elle n'a donné de plus troublantes joies. Cette eau qui chatouille le Dieu de bronze, c'est la même qui, dans une autre pièce de Ravel, chatouille « Ondine », déesse flottante, un peu mélancolique, endolorie et insaisissable.

Les *Jeux d'eau* de Ravel sont un appareil aquatique des plus savants. Le débit de ces eaux, soigneusement dosé, a sûrement été réglé par un magicien. La fontaine tout entière, les arbres, les fleurs, le paysage environnant, tout relève de la neige. Le soleil joue dans tout cela, avec joie, sûr de ne rien détruire.

Il y a les grands jets qui montent et se brisent dans la chute, les mille gouttelettes qui s'en détachent; il y en a de plus abondants encore qui tombent par paquets, par masse, mais toujours transparents; il y a la grâce nonchalante du héros, du dieu qui se rit de l'eau et dont les chants ont la pureté du cristal mouillé; il y a mille jets qui se croisent, se fondent et se brisent, et puis, enfin, il y a le jet final qui monte pour ne jamais redescendre. C'est que le plus astucieux des sorciers a fermé le robinet.

Aucune musique n'est plus suggestive de l'eau, aucune autre n'exprime mieux le jeu des belles fontaines de Versailles, aucune autre n'est davantage une musique de

l'eau. Les *Jeux d'eaux* de Liszt ont été une date importante dans la musique de piano au xix^e siècle. Ceux de Ravel en sont une autre au xx^e. L'écriture de piano a trouvé en ces deux œuvres une forme parfaite.

LES FEMMES COMPOSITEURS

Le féminisme n'a pas remporté toutes les victoires auxquelles il aspire. Bien des domaines, scientifiques et artistiques, lui résistent encore. La médecine, la chirurgie, l'architecture, la sculpture et la musique, par exemple, sont loin de fournir des noms de femmes aussi représentatifs que ceux de George Eliot, Jane Austin, George Sand ou Colette, en littérature, ou de Rosa Bonheur en peinture.

Tout le monde est d'accord que la femme a une perception très vive des choses de la musique et qu'il est facile de l'enseigner. Rien, dans son organisation intellectuelle, ne la rend inapte à la création musicale, et la lenteur qu'elle manifeste quelquefois dans l'expression de sa personnalité, de même que son manque de continuité dans l'effort, ne motivent pas une condamnation sans appel. Il est vrai que l'on a depuis longtemps accoutumé d'exclure les femmes de certains sacerdoces.

Quoi qu'il en soit, les femmes étudient la musique depuis des siècles. Elles peuvent s'instruire de cet art autant que les hommes et il semble que rien ne les empêche plus de s'adonner à la composition. On ne trouverait plus, de nos jours, un Antoine Rubinstein pour dire, par exemple, au beau-frère de Chaminade: « J'entends dire que vous avez une belle-sœur qui fait de la composition... Et bien ! elle ne doit pas faire cela. » Le féminisme, au moins, a vaincu quelques préjugés ridicules.

Avant d'être des compositeurs, les femmes ont été des inspiratrices. Déjà, au moyen âge, à l'époque des Troubadours, elles inspirent la musique autant que la poésie. Louis XIII chantait des chansons dont il était soi-disant l'auteur, et qu'avait inspirées une amie très chère, madame d'Hautefort.

Mais il est remarquable que des grands maîtres ont, par la suite, résisté à cette influence persuasive et chaude. Ni Palestrina, ni Orlando de Lassus, ni Lulli, ni Bach, avec toutes ses femmes et ses enfants, ni même Haendel, n'ont mis la femme dans leur musique; dans l'œuvre de Mozart, on ne trouve véritablement la femme, la sienne d'ailleurs, que dans l'*Ouverture de Don Juan*. Et si Haydn en a été préoccupé, il semble bien que seules ses Messes en trahissent quelque chose.

En tant qu'inspiratrices directes et réellement actives, les femmes ne sont entrées dans la musique qu'au xix^e siècle, avec le Romantisme. Elles n'ont guère inspiré les musiciens tout le temps que la musique est demeurée un jeu de l'esprit, une affaire strictement intellectuelle, et c'est à Beethoven que revient l'honneur de les avoir définitivement installées dans l'art musical.

Beethoven avait la manie de tomber en amour, ainsi que l'on dit en anglais, et chaque crise amoureuse nous a valu des pages admirables de passion et de tendresse. Toutes les femmes qu'il a aimées ont été mises en musique. Amours platoniques, amours cristallisées en musique. Qu'on se souvienne de l'admirable sonate intitulée *les Adieux*, *l'Absence*, *le Retour*, ou de cette autre dite du *Clair de Lune*. Qu'on se souvienne encore de la Quatrième Symphonie et des six mélodies *A la Bien-Aimée lointaine*. Ces musiques-là évoquent des présences féminines très chères, que ce soit Giulietta Guicciardi ou la très aimée Thérèse de Brunswick.

Après Beethoven, la plupart des grands musiciens romantiques chantent la femme. Weber a la sienne, Caroline Brandt, qu'il aima passionnément jusqu'à la mort. Berlioz s'est épris d'une actrice anglaise, Henrietta Smythson, qui est l'inspiratrice de la *Symphonie Fantastique*. Dans le cas Chopin, c'est plutôt l'homme qui a fourni à la

femme des aliments lyriques. Chopin n'a pas mis George Sand en musique, Dieu en soit loué ! et c'est bien plutôt George Sand qui a mis Chopin en... compote. Et quelle compote !

Que dire de Wagner, qui a trouvé sa meilleure et sa plus chaude source d'inspiration dans la femme, et dont les amours furent si extraordinaires ? Les femmes ont sûrement inspiré ses plus belles pages, que ce soit Minna Planer, sa première femme, que ce soit l'ardente Mathilde Wesendonck, l'inspiratrice de *Tristan et Iseult*, ou encore la grande Cosima, la fille de l'abbé Listz, sa dernière femme légitime.

Les femmes ont donc fourni aux musiciens des aliments lyriques de premier ordre, ce qui peut faire croire que la musique leur appartient. Mais prenons garde que même depuis le romantisme, de nombreux compositeurs n'ont jamais demandé à la femme la moindre secousse musico-lyrique. C'est du moins ce qu'il faut croire de la musique de Ravel, Roussel, Strawinsky, Prokofieff, Honegger, etc., qui ne nous en fait aucune confidence officielle. De même, les femmes compositeurs d'aujourd'hui, fidèles à cette tradition récente et infiniment pudique, ne font guère de confidences amoureuses dans leur musique. Elles tiennent à garder jalousement pour elles les mouvements de leur passion, de peur, sans doute, d'en voir fondre la chair en tentant la cristallisation musicale.

Les premières femmes compositeurs apparaissent dans les temps les plus reculés, et ce sont d'abord des courtisanes, des saintes et des reines. Il faut considérer Sapho comme l'une d'elles, puisqu'elle inventa des mélodies sur ses propres poèmes d'amour. Et aussi Sainte-Cécile, qui louangeait le Seigneur en chantant et en s'accompagnant de sa lyre.

Un peu plus tard, la reine Eléonore d'Aquitaine, avec ses compositions, charme des rois comme Louis VII de France et Henry II d'Angleterre, qui furent ses maris. Il y a encore Anne Boleyn, dont l'art séduisit tant Henry VIII, et puis la reine Marie Stuart d'Ecosse, et mieux encore la reine Elizabeth, qui a laissé des cahiers admirables. Et puis, n'y a-t-il pas, plus près de nous, la reine Marie-Antoinette, qui étudia tout simplement la musique avec Gluck, et dont certaines mélodies sont d'un sentiment exquis? Voilà pour les reines, les saintes et les courtisanes.

Au XVIII^e siècle, on trouve dans l'histoire un nom comme celui de Thérèse von Paradies, dont Mozart admirait le talent, et à qui il a dédié un de ses Concertos.

Le XIX^e siècle est beaucoup plus riche. Fanny Mendelssohn, la sœur du grand Mendelssohn, est même un compositeur remarquable. Elle est l'auteur de bien des romances sans paroles et de bien des mélodies qui furent publiées sous la signature de son frère Félix. Mais la plus grande de toutes les femmes compositeurs au XIX^e siècle, est assurément Clara Schumann, qui a laissé de nombreuses œuvres en tous genres. Son *Trio* pour piano, violon et violoncelle est une œuvre de premier ordre, et qu'on peut ranger à côté de n'importe quel beau trio de n'importe quel maître du sexe mâle. Elle a également laissé des lieds magnifiques.

Grande pianiste tout d'abord, elle avait une telle réputation comme compositeur, que son mari, Robert Schumann, en demeurait dans l'ombre. Volontairement d'ailleurs. Une fois, en Russie, après un concert où Clara Schumann venait de triompher comme pianiste et compositeur, un noble russe s'approche de Schumann et lui demande avec effusion s'il était, lui aussi, compositeur...

Le XIX^e siècle nous fournit encore le nom de Louisa Adolpha Lebeau, une allemande, qui eut une certaine

réputation. Il y a aussi Ingeborg Stark, que Liszt admirait beaucoup. Alors qu'elle était toute jeune, elle vint un jour voir le grand Liszt, qui lui fit faire, séance tenante, une fugue sur un thème donné. Une fois le travail terminé, Liszt joua sa fugue, laquelle avait grande allure, et s'écria: « Mais cela ne vous ressemble pas du tout »... A quoi la jeune fille, très délicate, mais fort belle et femme du monde, répondit: « J'espère, au moins, que je ne ressemble pas à une fugue... »

A la fin du siècle dernier, le nombre des femmes compositeurs augmente dans des proportions considérables.

L'Angleterre est très fière d'un compositeur comme Miss Smyth, qui a fait des opéras, des messes et bien d'autres choses, tandis que l'Amérique honore beaucoup Mrs Beach, qui est un musicien très sérieux, mais dont les œuvres, nombreuses et variées, n'amuse personne, au sens de donner du plaisir. Et nous, du Canada, nous pouvons réclamer Miss Gena Branscombe, très connue et appréciée aux Etats-Unis, qui est née au Canada et demeurée Canadienne.

Mais c'est la France qui marque le pas avec les compositeurs femmes. Augusta Holmès, quoique d'origine irlandaise, fut un nom assez imposant dans la musique féminine française. Elle a abordé tous les genres, opéra, symphonie, ouvertures, odes triomphales, musique de chambre, etc. Sa musique est large d'exécution, mais sans charme particulier, sans force véritable, et sans beaucoup d'intérêt. C'est une musique un peu épaisse, marchant mal, sans personnalité, et dont on semble avoir définitivement pris congé.

Cécile Chaminade, née en 1861, demeure au contraire plus près de nous. Hier encore, sa musique occupait les loisirs de la petite et même de la grande bourgeoisie. Elle a eu une réputation mondiale, entièrement basée sur des

bluettes, des piécettes charmantes et suaves, d'une inspiration facile et d'une écriture élégante.

Elle jouait admirablement du piano et, déjà, aux environs de 1892, l'Angleterre la fêtait. L'Amérique a également apprécié son talent et c'est ainsi que l'on vit naître, aux Etats-Unis, de nombreux Chaminade Clubs, où les femmes suçaient leur thé en sirotant, d'autre part, les pages les plus sucrées de la grande, divine et blonde Chaminade.

Cécil eChaminade a excellé dans les petites œuvres beaucoup plus que dans les grandes, quelles que soient l'importance et l'allure de son Concerto pour piano (Concerstuck), de sa Symphonie Lyrique, de son Ballet *Callirrhoe* ou de son opéra-comique *La Sévillane*.

Mais si on y regarde de près, c'est une musique assez creuse, pleine de lieux-communs, d'un esprit bête assez souvent, et féminine à l'excès, en ce que ce mot peut avoir de péjoratif. En un mot, c'est une musique blonde et qui ne veut présenter ni résoudre aucun problème d'esthétique. Musique de salon, essentiellement et uniquement, mais de salon où on n'aimerait pas beaucoup Brahms...

Et pourtant, que de souvenirs sentimentaux sont attachés à cette musique. Elle nous rappelle de vieux pianos de province, aux claviers jaunis, sur quoi telle grande cousine de la grande ville égrenait jadis telle *Arabesque*, telle *Pièce dans le style ancien*, tel *Thème varié*, ou encore cet *Automne* bien juteux, abondant et bien tourné, et que tout le monde connaît. Ce morceau-là est tout le contraire d'une petite fleur bleue, à l'usage des chapelles de couvent. C'est une chaude confidence, un fruit d'automne, qu'il faut goûter sans y attacher plus d'importance.

De nos jours, les femmes, en France, s'approchent de plus en plus de la composition. Le Grand Prix de Rome, suprême récompense accordée aux compositeurs au sortir de leurs études, a enfin été plusieurs fois décroché par des

femmes, que la Villa Médicis accueille d'ailleurs avec joie. Lili Boulanger, Marguerite Canal, Jeanne Leleu, Elsa Barraine et Yvonne Desportes sont des Grands Prix de Rome.

Lili Boulanger, morte toute jeune, en 1918, avait un talent très remarquable. Cette femme-là, douée d'une forte personnalité, aurait été capable d'inventer quelque chose. Il y avait en elle l'étoffe d'un grand musicien. Elle a cependant eu le temps de laisser des œuvres magnifiques de facture, d'inspiration et d'élan, et qui sont d'un style vigoureux et original.

Nocturne et Cortège pour piano et violon, ainsi que la mélodie *Reflets*, entre tant de pages, sont pleins de qualités infiniment rares et séduisantes.

L'indépendante Germaine Tailleferre a également beaucoup de talent, mais son métier est assez faible. Son apprentissage d'école fut d'ailleurs moins sérieux et moins poussé que celui de Lili Boulanger, ce qui n'empêche pas sa musique d'être fraîche, très fine, et sa langue tout à fait d'aujourd'hui.

Elle fit partie du fameux groupe des Six et on voit qu'elle a fréquenté chez des musiciens aussi éminents et aussi divers que Fauré et Strawinsky. Toutes choses qui paraissent dans un Ballet intitulé *La Marchande d'Allumettes*, dans des Sonates, dans un *Concerto* pour piano, et dans ces charmants et vivants *Jeux de Plein Air*, à deux pianos.

Maintenant, il faut se garder de classer ces compositeurs femmes dans la catégories des Francis Thomé, des Leybach, des Sydney Smith et autres lamentables nullités. Même dans ses pages les plus bêtes, et il y en a un bon nombre, même dans ses pages les plus creuses, Chaminade, par exemple, est loin d'approcher le néant harmonique et mélodique des Leybach et des Sydney Smith, de convention mémoire. Chaminade appartient quand même à la musique, ce qui fait toute la différence du monde.

Et nous savons fort bien qu'avec Fanny Mendelssohn, avec Clara Schumann, Lili Boulanger et Yvonne Desportes, nous touchons à la vraie musique, à la musique qui s'écoute sans distinction de sexe. Cette musique-là, bien que de petite maîtrise, réduit à néant tous les préjugés de sexe, et force l'admiration des plus irréductibles.

LA MUSIQUE SENTIMENTALE

Chopin abonde en pages sentimentales, et dont on exaspère chaque jour davantage la sentimentalité. On croit même que les *Nocturnes* et les *Préludes* de ce grand génie ne sont qu'évanescences puériles à l'usage des jeunes filles en fleur ou des jeunes gens en herbe. On doute qu'il y ait un homme au fond de tout cela, un homme évidemment sensible et douloureux. Il est vrai que l'histoire a quelquefois étrangement traité cet homme. A moins que ce ne soit George Sand, qui prétendait avoir révélé l'amour au pauvre Polonais, et qui l'a, en réalité, imprégné de langueur sentimentale.

Mais la sentimentalité de Chopin, c'est encore du grand art. Il en est de même de celle de Schumann, qui garde toujours belle allure, et qui prête moins que celle de Chopin aux évanescences publiques et officielles. Le grand nerveux qu'était Schumann, cet être à la fois si emporté et si doux, se garantit par exemple beaucoup mieux que Liszt contre les extravagances et excroissances du sentiment. En effet, avec Liszt, on n'évite pas les épanchements faciles, les inflexions susceptibles d'amollir les plus récalcitrants. Et Liszt fut pourtant, aussi, un homme, au sens le plus imposant du mot. Mais un homme plein de charme, et dont les aventures amoureuses firent grand bruit. Celui-là avait la patte sentimentale à l'occasion, et l'on se demande si son célèbre nocturne intitulé *Rêve d'amour* avait des intentions honnêtes... Personne ne résiste à cette caresse sentimentale, dont le lyrisme a déjà subi tant de déformations caricaturales.

Mendelssohn paraît avoir réussi mieux que personne le genre sentimental, et il semble que ce froid musicien n'a jamais été ému qu'avec circonspection, ce qui revient à dire

pas du tout. Les gens heureux échappent au sentimentalisme et on convient généralement que cet état d'âme ne s'accommode ni du grand bonheur ni du grand malheur. De tels excès dérangent la béatitude sentimentale. La vie et le caractère de Mendelssohn s'arrangent à merveille de cette définition, et c'est assurément à ce musicien élégant, à cet aristocrate juif, que l'on doit les plus authentiques pages sentimentales de la musique dans la première moitié du 19^e siècle. Rien ne manque à cette musique pour satisfaire à la plus pédante définition.

A la fin du 19^e siècle, la musique sentimentale prend un caractère beaucoup moins élevé, surtout entre les mains de musiciens aussi parfaitement impudiques que, par exemple, Massenet, Puccini et consorts. Qui n'a subi l'épanchement de la très insidieuse *Méditation* de Thaïs, de Massenet? Cette mélodie sucrée, admirablement conçue et composée, s'étire de telle façon qu'elle en devient inquiétante. On doute de la sincérité de ce jet lyrique à fleur de peau, mais on ne saurait y être insensible.

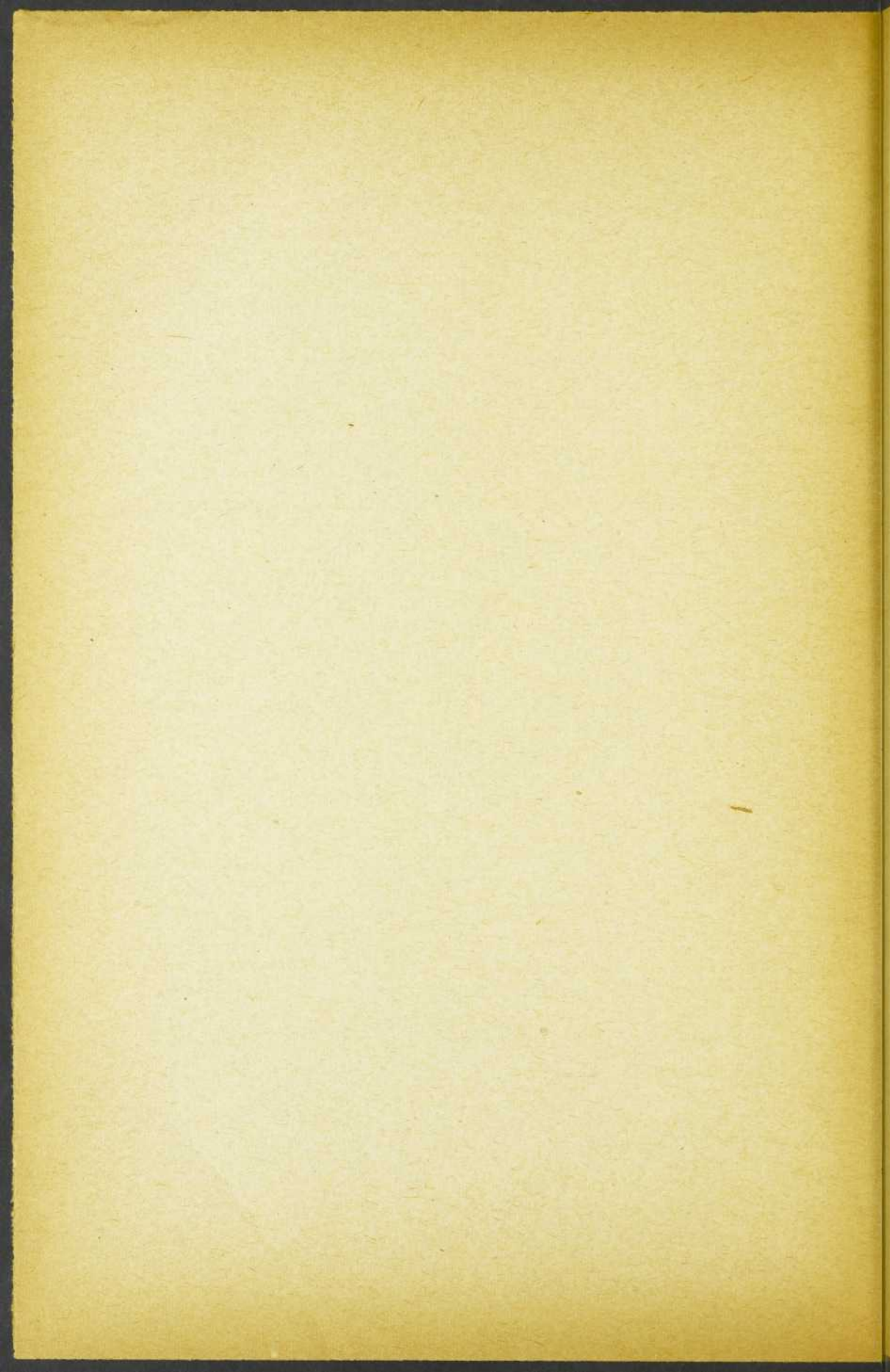
De nos jours, le caractère de la musique sentimentale s'abaisse encore, sans arrière-pensée, sans scrupule. On y va franchement. On croit que l'on flatte le cœur et le console, et on ne fait que l'engourdir par des moyens quelquefois inavouables... Le cœur prête tant à confusion...

Que faut-il penser de toutes les valse viennoises qui enchantèrent notre jeunesse, de tant de pages intitulées *Quand l'amour meurt*, et de tous ces *moonlights* d'opérette où de troublantes héroïnes s'accrochent à de fragiles croissants de lune? On a abusé des cœurs simples sous les prétextes les plus fallacieux. Mais comment résister? Tout cela est si facile et si séduisant! Et puis, après tout, peu nous importent la qualité et la sincérité de ces musiques. Aujourd'hui, à cause d'une grande franchise dans l'expression de cette musique, ne sont trompés sur leurs propres plaisirs que ceux qui veulent l'être. Et bravo pour cette

franchise, qui nous fait croire que, de plus en plus, la musique facile, légère, populaire, sentimentale et fausse, se tiendra en marge de l'autre, cette autre qui ne satisfait qu'à moitié les âmes langoureuses et alanguies, celle de Bach dans le passé, celle de Strawinsky aujourd'hui.

Il faudra donc distinguer davantage entre les diverses musiques sentimentales, et savoir reconnaître la bonne de la mauvaise. Et puis, ne nous attardons pas à regretter cette petite tare des romantiques du 19^e siècle, cette petite maladie de la sensibilité qu'on a appelée la sentimentalité. A cause d'elle, la musique s'est créé de nombreux adeptes qu'elle n'eût sans doute jamais conquis si elle était demeurée ce qu'elle était au temps de Buxtehude, de Rameau, et même de Bach, jeu intellectuel avant tout.

La musique sentimentale n'est donc ni bien détestable, ni bien dangereuse, et elle est loin d'avoir tous les vices que lui prêtent si généreusement des musiciens trop sérieux. Les gens dits de bon goût et même les anti-sentimentaux s'y complaisent à leurs heures, en cachette, tant il est vrai que tous les goûts sont dans la nature. En tout cas, c'est un goût très avouable. Point n'est besoin d'avoir honte du plaisir qu'on y prend, même si on sait que cette musique ne touche que l'enveloppe extérieure de ce que l'on appelle le cœur. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle est sans danger. Car, autrement, ni Mozart, ni Chopin, ni Liszt, ni Schumann, ni Schubert, ne se seraient octroyé pareille licence.



MUSIQUES NATIONALES

Musiques nationales! Cette expression n'a de sens, vraiment, que dans notre temps. Car ni au 17^e siècle, ni au 18^e, la musique n'a cherché à être nationale, bien qu'il fut alors, beaucoup plus qu'au 19^e siècle, dans sa nature de l'être. Elle avait même, en ce temps-là, la préoccupation d'être avant tout aristocratique et il a fallu que passe sur le monde ce noble ouragan sentimental qui s'appelle le romantisme, pour que s'étende et s'élargisse le rayonnement de cet art, devenu populaire.

Jusque vers la fin du siècle dernier, la France, l'Allemagne et l'Italie ont fourni de musique tous les pays du monde où notre système de sons est en honneur. Et comme on n'avait jamais eu nulle part le souci bien arrêté d'être national en ce domaine, la musique des grands fournisseurs officiels était donc à sa place partout. C'est ainsi que s'établit cette idée très belle, généreuse, romantique et discutable, que la musique est un art international.

Sans doute, le truchement par quoi s'exprime une pensée ou une idée musicale est universel et compris dans tous les pays où la culture est la même. Mais l'âme de cette musique, son sens, son esprit, restent nationaux. Et nationale, la musique doit l'être. Elle l'est encore même si elle prétend ne l'être pas, et d'une façon plus précise que le sont les différentes littératures actuelles. Celle de Wagner est allemande, malgré tous les livres qu'on a écrits pour faire croire le contraire, et qu'elle pouvait, par exemple, convenir profondément à des esprits, à des cerveaux, à des cœurs français. On la comprend en France, où on l'a même déjà aimée jusqu'à l'immodestie, mais elle reste allemande. Cela ne l'empêche pas d'être belle universellement, d'être éloquente, émouvante et comprise même au Canada.

Des Italiens peuvent l'aimer et aussi des Japonais, mais elle demeure l'œuvre d'un Teuton. C'est d'ailleurs très bien ainsi. Car on imagine mal un style de maisons identique pour tous les pays, des mœurs et des coutumes idem, une végétation et une cuisine partout les mêmes, ainsi que le disait un jour, à Montréal, l'Italien Alfredo Casella, devant les membres de la défunte Société Pro-Musica.

Qu'on ne se trompe pas sur le sens de cette expression: musique nationale. Cela ne rapetisse en rien la valeur d'une musique, qu'elle soit nationale. On n'a jamais songé à diminuer la beauté des architectures grecques en les appelant grecques, et l'on sait qu'elles ont trouvé dans les pays les plus divers des débouchés qu'il ne m'appartient pas d'apprécier ici. Mais on conviendra, cependant, que ni la musique cérébralement compliquée de l'Autrichien Alban Berg, ni celle, impérieuse, de l'Allemand Hindemith, ni même celle très claire du français Georges Auric, ne feraient le bonheur des Esquimaux de l'Alaska qui, il est vrai, ne connaissent rien de notre écriture musicale.

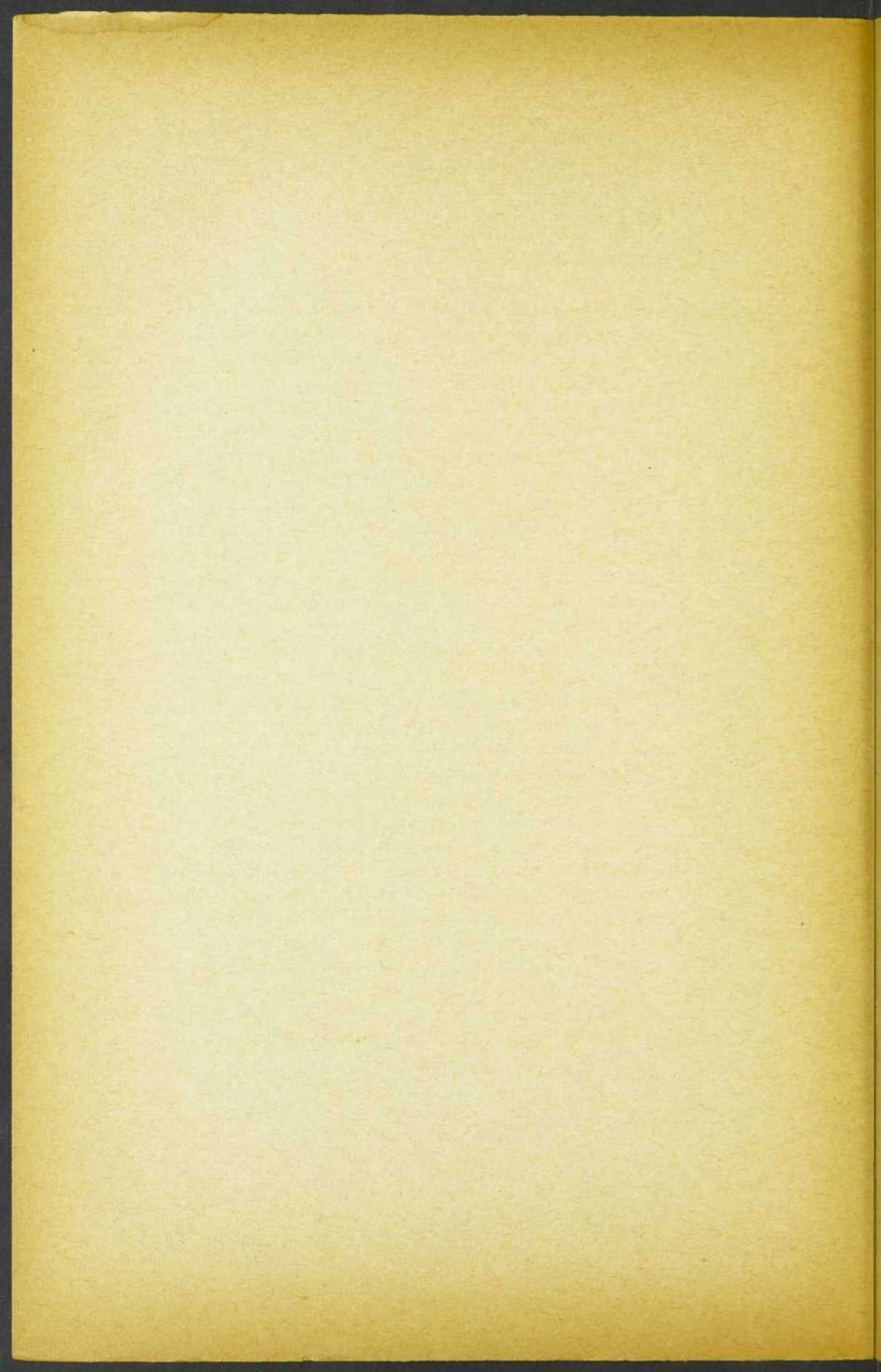
Les musiques d'Europe, en devenant nationales, n'ont pas obéi à une mode autant qu'à un besoin. Il ne s'agissait pas de dresser entre elles des barrières infranchissables et sans échange possible, mais d'apprendre les langues nationales, qui semblent encore être les meilleures pour l'expression d'idées spécifiquement nationales, soit françaises, allemandes, anglaises ou russes.

Ces naissances ou renaissances musicales ont, en grande partie, une origine commune: le folklore, où réside la plus sûre expression nationale. Mais l'ère des emprunts directs est passée et il s'agit actuellement, chez des musiciens comme Manuel de Falla ou Strawinsky, de transposer sur le plan général universel un tour d'esprit, une manière de faire propre au terroir, qui ait l'accent du pays et qui soit reconnaissable comme la langue courante. On crée

dans ce sens des mélodies et des rythmes qui ont l'accent des pays qui les voient naître et qui, par conséquent, portent les traits de la race.

Mais les musiques nationales ne sont pas toutes inspirées du folklore. Si l'exemple d'Albeniz (en Espagne) et de Moussorgsky (celui-ci, en Russie, dans une partie seulement de son œuvre) confirme la thèse directe, celui de Wagner ou de Debussy, parmi d'autres, illustre l'antithèse. Car il est remarquable que des musiques aussi essentiellement nationales que l'allemande et la française, ne doivent que très peu au folklore. Et rien n'est plus allemand que la musique actuelle d'Hindemith, plus français que celle de Poulenc ou d'Auric. Si ce n'est pas par son terroir proprement dit, c'est par la personnalité, par l'esprit, par ce qu'elle exprime de l'individu et en ce que cet individu a de particulier et à la fois de général, que cette musique est allemande ou française. Elle l'est d'ailleurs sans le faire exprès, ce qui est la meilleure manière de l'être.

Si donc le folklore n'est pas la seule et unique source d'expression pour une musique nationale, il reste avéré que c'en est une excellente, authentiquement bonne, dont il s'agit seulement de savoir user avec tact, avec goût, avec délicatesse, en un mot avec génie. C'est un excellent tonique. Mais plutôt que d'en faire un but en soi, la fin de toute chose, considérons-le comme un moyen de « personnalisation ». Prenons-en l'esprit et non pas seulement la lettre. Je suis certain que la recette n'est pas mauvaise et qu'à défaut d'autre... provocation, une telle imprégnation pourrait aider à la naissance d'une musique nationale canadienne. Avec les folklores d'origine française, anglaise, indienne ou esquimaude, notre sol est très riche. On commence d'ailleurs à s'en douter chez les musiciens.



LES MODES DANGEREUSES

Il fut de mode, en France, quelques années avant la guerre de 1914, de médire de la perfection technique. On vit alors naître un snobisme qui recherchait dans les œuvres d'art les expressions maladroites, le pauvre métier, bref tous les égarements des sensibilités non disciplinées.

On aimait les pianistes imparfaits, pourvu qu'ils donnassent le frisson. On aimait les chanteurs sans voix, à la condition qu'ils eussent du style. Et les peintres sans métier, pourvu que leur couleur fût rutilante. On ne concevait pas que l'on pût, à la fois, avoir une très belle voix et aussi du style; être un pianiste sensible, un grand artiste, et posséder un métier parfait; être un coloriste et savoir dessiner. Ce romantisme abâtardi était une maladie d'avant la guerre.

Après la guerre, au contraire, et en manière de réaction, on a mis de côté la sensibilité, et on s'est adonné au vertige de la perfection technique. Le beau métier redevint à la mode et tout le monde sut écrire, composer, chanter ou peindre. On voulut se vautrer dans les plaisirs de l'esprit et laisser au second plan ceux de la sensibilité. Stravinsky et Ravel avaient déjà développé une esthétique qui glorifiait l'intelligent avant le cœur. Des pianistes au jeu impeccable reparurent et aussi des chanteurs pourvus de voix et de technique somptueuse. Des violonistes se révélèrent qui étaient non seulement des êtres sensibles, mais des... mécaniciens d'une habileté consommée. Une discipline raisonnée avait fait place à l'anarchie sentimentale.

Mais toute thérapeutique est nocive si on en exagère la dose. Un grand écrivain anglais, Bernard Shaw, mit les artistes en garde contre les dangers d'une trop grande et constante perfection dans la virtuosité. Heifetz éblouissait

alors tout le monde avec son métier impeccable et infail-
lible. Bernard Shaw lui rappela modestement qu'il ne
fallait pas tenter Dieu par trop de perfection, et qu'aux
hommes s'impose le devoir de certaines défaillances.

C'est qu'une trop grande et constante perfection a quel-
que chose d'inhumain, et nous n'aimons pas voir l'art
quitter le monde réel. Nous voulons que les dieux qui
nous éblouissent sur l'estrade demeurent des êtres humains
et, par conséquent, faillibles.

D'ailleurs, les machines les plus perfectionnées finissent
par céder devant l'épreuve du temps, de même que les
plus beaux athlètes, et nous guettons avec émotion le
moment de leurs défaillances. Que certains artistes puissent
retarder l'échéance fatale qui les rapprochera définitive-
ment des hommes ordinaires, nous savons bien que cette
minute arrivera fatalement. Jusque-là, leur lot est d'émou-
voir par la seule perfection du métier, par la beauté et
le rendement du moteur. Emotion esthétique assez froide,
mais émotion tout de même.

Mais notre romantisme est incurable, comme notre goût
du péché... d'art. Ce n'est pas de tenter Dieu qui nous
effraie: nous sommes incapables de supporter la perfection
technique au delà d'une certaine limite.

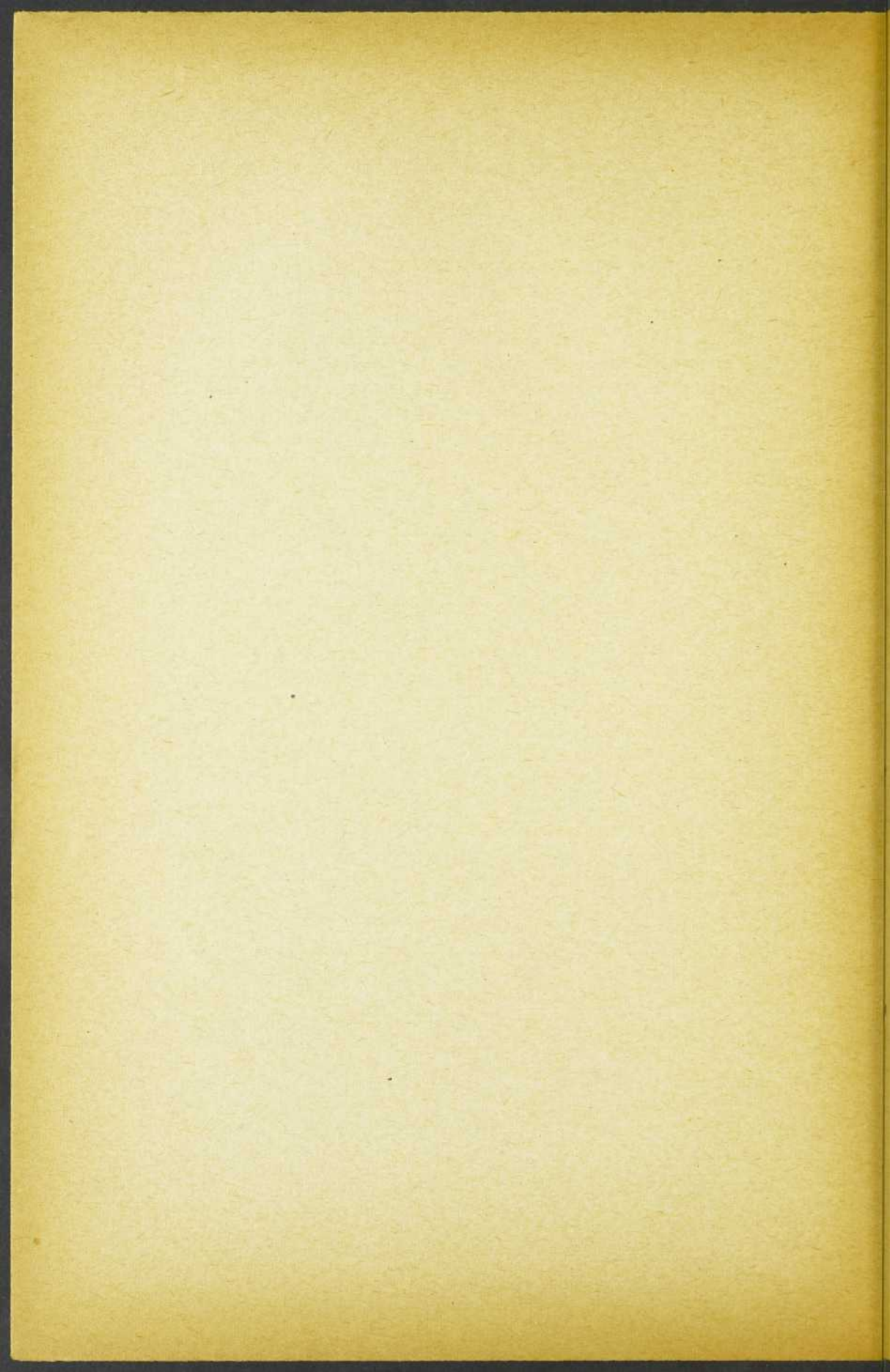
En art comme dans tous les autres domaines, une crise,
une mode succède à une autre. Le cœur et l'intelligence
se disputent tour à tour une certaine prédominance, et
il n'est pas douteux que la sensibilité, une assez basse
sensibilité, reprenne prochainement la direction des affaires
artistiques. Le cafard morose qui nous envahit de toutes
parts, à la faveur de la crise mondiale, nous mène tout droit
à une recrudescence du romantisme sentimental.

Ce n'est pas autrement qu'il faut considérer les tendances
actuelles de l'art populaire. Le « jazz hot » avec sa folie,
son hypersensibilité, représente le plus désespérant roman-
tisme. De même, la romance actuelle, le goût que l'on a

soudain des chanteuses sans voix, glabres, fatales et lamentables, et qui clament à tout venant d'insondables banalités sur la mort et sur l'amour, participe du plus bas romantisme. On sort d'un excès pour retomber dans l'autre.

Et pourtant, on peut imaginer un équilibre heureux entre les sens et le cerveau, et il semble bien que, parmi les violonistes d'aujourd'hui, l'adorable adolescent Menuhin nous le propose. Celui-là aussi tente Dieu par sa perfection, mais son contact avec les hommes est permanent et réel. Qu'il soit le sauveur de notre chancelante esthétique !

Paris, 28 avril 1934.



LES PROCHAINS BALLETS RUSSES

Les Ballets Russes de Monte Carlo, qui ne nous ont pourtant visités qu'une fois, ont pris dans notre vie artistique une importance considérable. On les attend désormais avec ardeur. On en convoite d'avance le plaisir. Chose extraordinaire: on ira de soi-même, sans y être basement sollicité, comme on va à l'occasion à l'opéra (quand la troupe est bonne), aux grands concerts symphoniques (quand ils venaient, par exemple, de Boston!), comme on va au baseball ou au hockey. J'ai peur qu'il n'y ait quelque chose de changé dans les habitudes de notre public !

Et pourtant, comme je serais heureux de penser que le temps n'est pas éloigné où les spectacles d'art et les beaux concerts attireront le grand public sans qu'il soit besoin d'aller le chercher par la main et de lui tirer de force l'argent d'un billet ! Heureux temps où les billets de concert se vendront comme les billets de théâtre ou de cinéma, je veux dire sans sollicitation !

C'est que les Ballets Russes de Monte-Carlo méritent le succès qu'ils ont en Amérique. Ils sont d'abord un spectacle d'art de premier ordre. Ils sont un spectacle de luxueuse virtuosité chorégraphique, ce qui est de nature à exciter nos appétits, notre goût de l'inapprochable. Ils sont, comme de juste, une synthèse du drame, de la danse, de la musique, des arts plastiques en général, et fournissent à notre imagination une substance sans égale.

Pour les gens de ma génération (ne dirait-on pas que je suis un vieillard!) qui en virent l'éclosion il y a... années, le seul nom de Ballets Russes évoque mille sortilèges, une floraison magnifique, rare, unique, inégalable dans l'histoire des spectacles d'art.

Les Ballets Russes de Monte-Carlo continuent avec honneur la tradition des Ballets de Diaghileff. Ils sont en train de se créer dans le monde une réputation exceptionnelle et ils ont déjà suscité, à l'exemple de la compagnie de Diaghileff, des œuvres musicales conçues spécialement pour eux. En effet, une œuvre comme *Concurrence* d'Auric et Derain, présentée ici l'an dernier, une autre comme *Union Pacifique de Nabokoff*, qui sera donnée en première audition à Montréal prochainement, ont été écrites pour la compagnie de Monte-Carlo.

Mais on n'a voulu voir, dans les spectacles de l'an dernier, que la danse, la danse primant tout, réduisant au second et même au troisième plan la musique et le décor. Sans doute, des œuvres de pure virtuosité chorégraphique comme *Les Sylphides*, *Le Beau Danube* ou *Les Contes Russes*, qui sont à la base du répertoire de voyage de la compagnie de Monte-Carlo, motivent largement cette confusion.

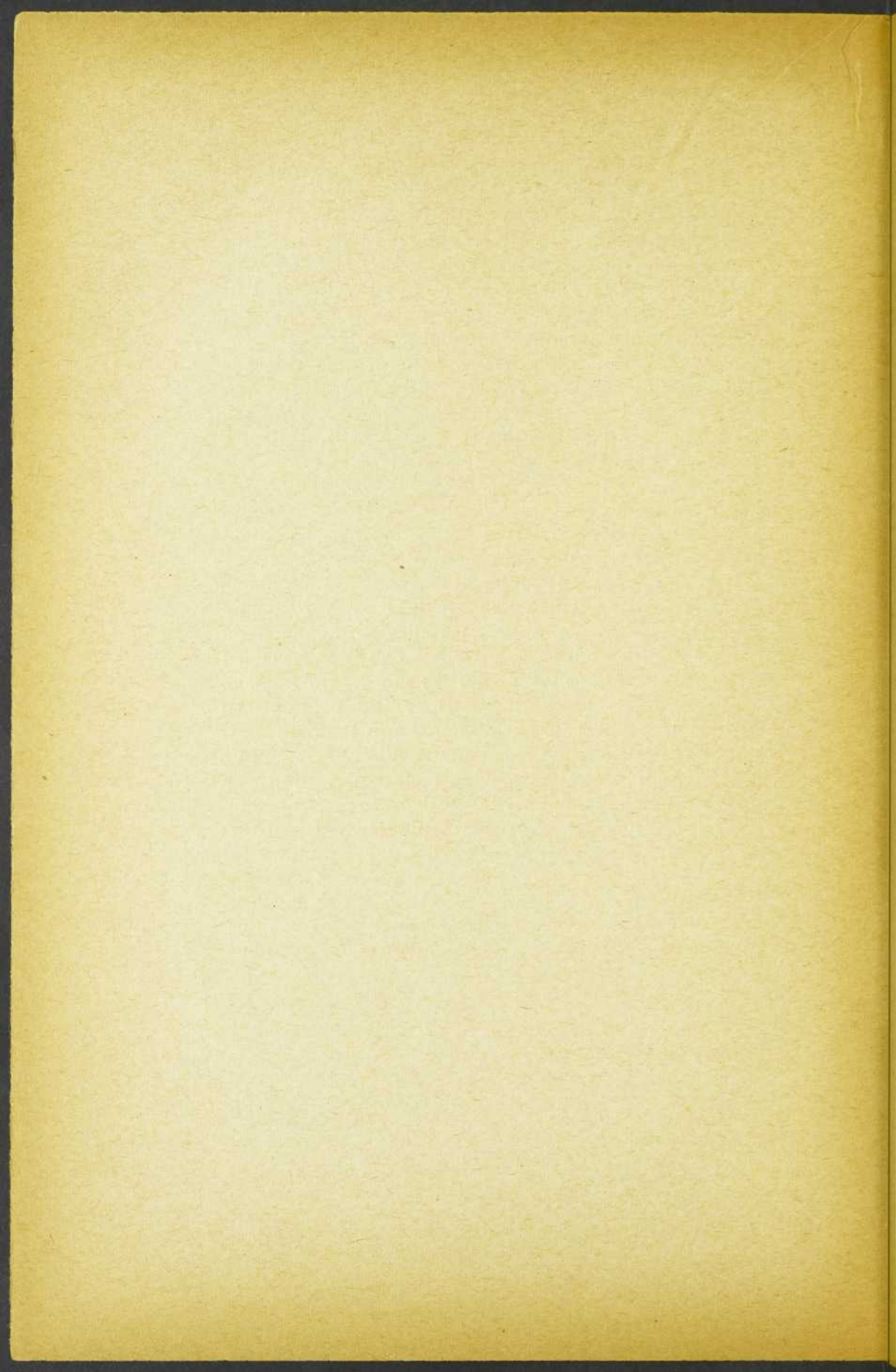
Mais là n'est pas l'objectif unique et la principale raison d'être des Ballets de Monte-Carlo. Si les Ballets Russes, dans le passé, ont conquis la gloire, c'est par ce qu'ils ont créé et inventé. C'est parce qu'ils ont donné naissance à une bonne demi-douzaine de chefs-d'œuvre au moins, où danse, musique, poésie et peinture sont fondues en une admirable et parfaite synthèse. Des œuvres comme *Le Sacre du Printemps*, *Petrouchka*, *Daphnis et Chloé*, *Jeux*, *Noces* ou *Le Tricorne* sont de ces œuvres nées de l'action des Ballets Russes de Diaghileff, des œuvres qui sont avant tout des ballets, qui réunissent en une émouvante synthèse des expressions d'art faites pour s'accorder et qui, trop souvent, dans les ballets fabriqués à coups de ciseaux, ne se font que du mal. Ces chefs-d'œuvre sont la gloire des Ballets Russes.

C'est donc dans des œuvres conçues spécialement pour la danse qu'il faut voir les Ballets Russes et y chercher le

summum d'expression de leur art. Sans doute, la virtuosité a bien son charme, et les étourdissantes pirouettes de Nijinsky, par exemple, dans *Le Spectre de la Rose*, resteront uniques dans l'art de la danse. Mais Nijinsky était bien plus grand encore dans *Le Sacre*, dans *Le Faune* et dans *Petrouchka*, créations absolument neuves.

Massine, lui, nous touchera peut-être davantage dans la pure virtuosité, où il est éblouissant. Sa virtuosité et tout ensemble la beauté de ses muscles, l'harmonie de son corps, est en effet extraordinaire. Comme celle, d'ailleurs, de la plupart des danseurs et danseuses de la compagnie pour qui la virtuosité est naturelle et quotidienne, le jeu pur et gratuit de beaux corps, harmonieux et bien balancés. Et c'est ce qui nous éblouit et nous subjugue, quand tout cela est au service d'une grande et belle œuvre musicale.

Une élite sensible et infiniment restreinte (il y a toujours des grincheux!) regrettera peut-être de ne pas voir aux programmes telle de ces œuvres parfaites et profondes où musique, poésie et danse sont indissolubles et parfaitement synchronisées. Mais moi je vous dis que les programmes annoncés sont assez séduisants. Il ne faut pourtant pas exiger l'impossible, même de l'imprésario Bourdon ! Car je sais tout ce que représentent de difficultés et même d'impossibilités certaines œuvres, et je sais encore qu'en nous offrant les programmes des prochaines représentations, l'imprésario Bourdon et la compagnie des Ballets Russes de Monte-Carlo ont bien fait les choses.



AMOUR, MUSIQUE, FOLIE

La vie de Schumann, comme celle de Nietzsche, appartient aux psychiatres autant qu'aux romanciers. Ni les uns, ni les autres, cependant, n'en ont abusé, et on serait porté à croire que la vie du maître de Zwickau est trop uniforme, trop droite et trop grise pour tenter les romanciers. Liszt, le magicien aux gestes illustres, qui aima toutes les femmes et ses amis d'une passion égale, offre, en effet, une matière bien plus brillante et plus vibrante, sur quoi, d'ailleurs, le romancier Guy de Pourtalès a déjà bâti un livre plein de séduction.

Mais avec Schumann, avec Schubert de même, c'est plutôt le roman de la vie intérieure. Roman sans action bruyante, sans éclats foudroyants, roman du tourment intime. Pourtant, il n'a rien manqué à Schumann pour en faire un héros romantique tel que nous le concevons. Cet être doux, timide, taciturne, a connu l'amour malheureux, l'inquiétude, la maladie, la folie. Si le romantisme n'est pas que grandiloquence et impudeur, si c'est, aussi bien, « pureté dans la souffrance et amour du silence », Schumann devient un héros de premier plan.

C'est ainsi que nous le montre Alfred Colling, le dernier biographe de Schumann. Son livre nous fait pénétrer au plus profond de ce cœur tourmenté qui, dès l'adolescence, ressent les premières morsures d'un mal qui le conduira à la folie et à la mort. Il nous aide à comprendre les circonstances douloureuses qui ont donné naissance aux œuvres les plus curieuses, les plus belles, les plus folles et les plus émouvantes de la musique romantique. Il nous aide encore à deviner le sens intime de ces pages marquées des plus étranges soubresauts du cœur et de l'esprit.

Si Liszt, par exemple, a été l'homme de plusieurs femmes, Schumann, lui, l'a été d'une seule: Clara Wieck, la fille de son terrible maître. Car l'ébauche amoureuse avec Ernestine de Fricken n'a pas de suite. La pauvreté de la jeune fille lui fait peur et il y voit un obstacle à son avenir. Il rompt avec une certaine dureté, et on lui a souvent reproché ce manque de noblesse romantique. Mais qu'importe ! Ainsi que le dit Alfred Colling, « le génie, pour donner sa mesure, exige parfois une certaine dureté de cœur ».

Mais Schumann n'a pas le cœur dur. Sa longue, sa patiente, sa fervente passion pour Clara Wieck, les mille obstacles qu'il dut vaincre pour l'épouser, montrent, au contraire, un cœur plein de richesse et capable des plus grands sacrifices. Si, par la suite, il lui arrive d'être jaloux des triomphes de Clara, qui est une merveilleuse pianiste à laquelle l'Europe fait fête, eh bien ! on comprend qu'il avait le droit de souffrir d'être, lui, le créateur, méconnu. Sa Clara, il l'adore, il ne vit que pour elle. Elle l'aime aussi ardemment, et ce couple d'amoureux est un des plus touchants spectacles du monde.

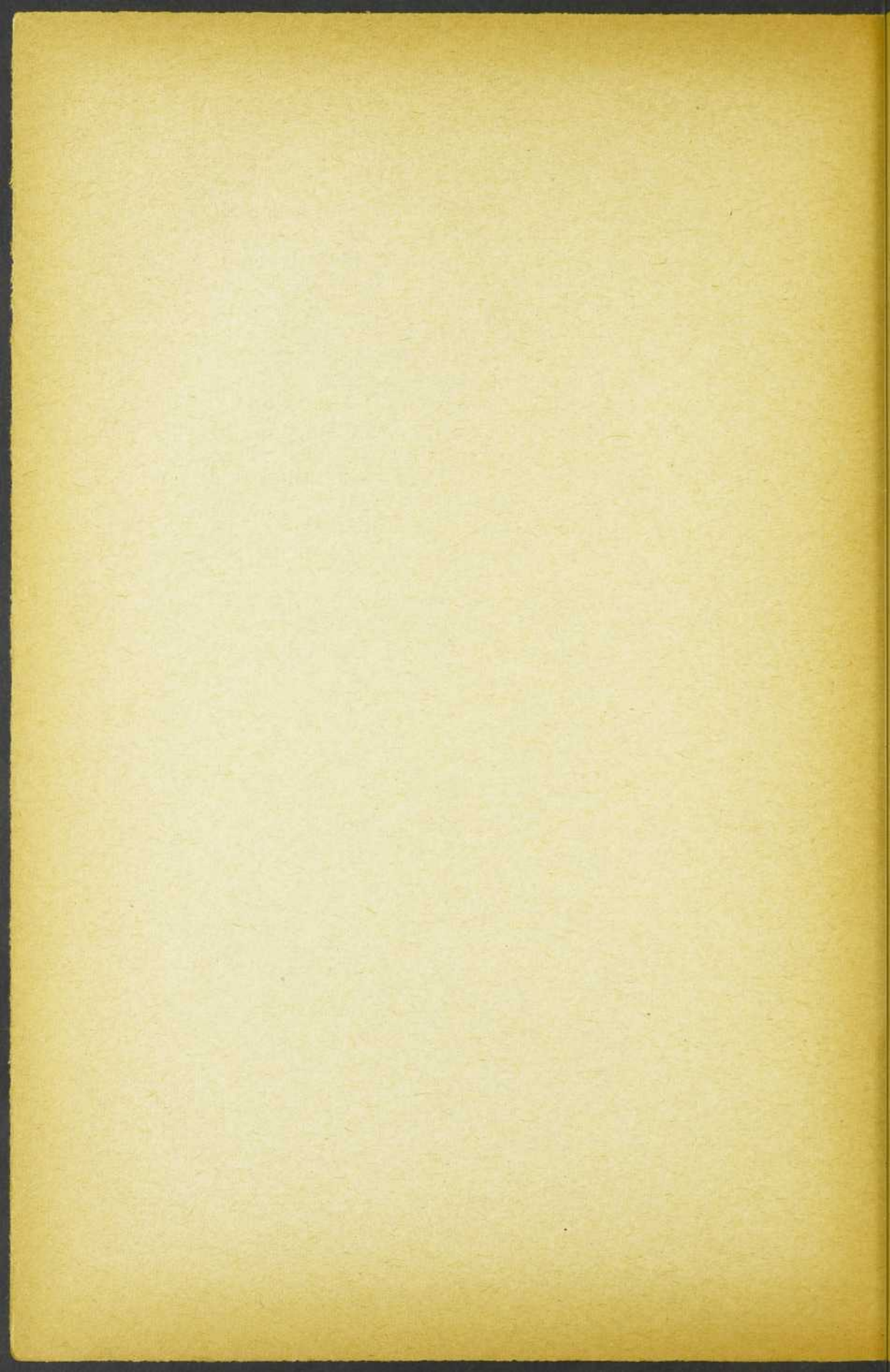
Mais le mal, hélas ! ébranle la santé et le génie de l'artiste. Il perd, les uns après les autres, les êtres qu'il aime, ses amis, son père, sa mère, ses frères, ses sœurs et belles-sœurs qu'il chérissait. Il n'est plus tranquille. Son esprit s'envole et s'égare vers des régions où des anges lui donnent une musique hallucinante, épuisante et mortelle. Aucun traitement n'agit, et les plus savants médecins n'y peuvent rien. C'est alors, après mille autres, le cri déchirant d'angoisse qu'il lance en se jetant dans le fleuve qui toute sa vie l'a attiré, le Rhin, d'où des mariniers le retirent, vivant encore.

La musique des anges devient de plus en plus terrible, et un son constant, une épouvantable vibration, habitent son être tout entier. Souffrances atroces ! Pourtant, les anges s'évanouissent, quelquefois, les vibrations s'apaisent et dis-

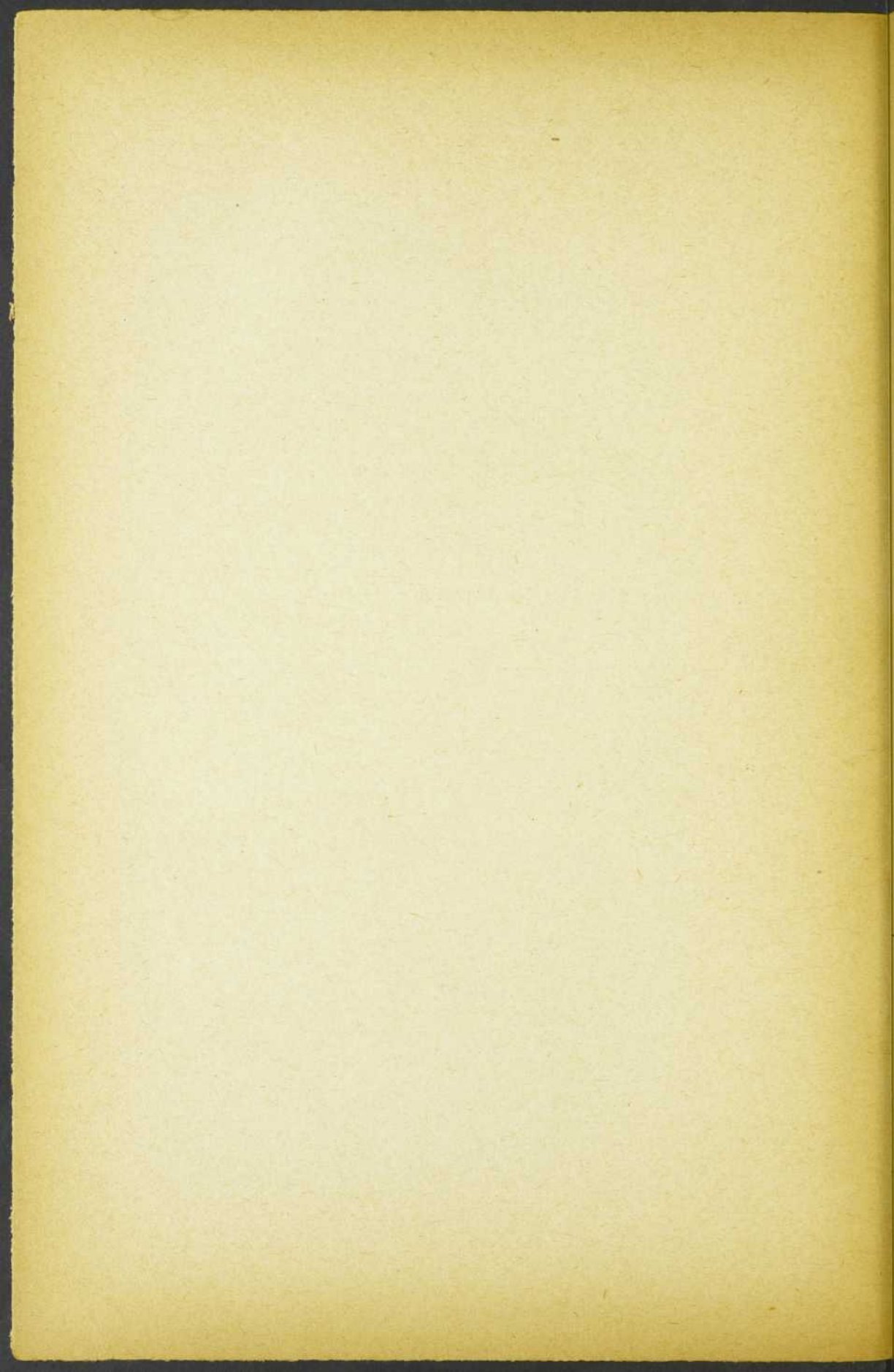
paraissent, et on espère que son amour et sa volonté vont triompher du mal. Il se souvient de sa chère Clara et de ses enfants. Il se souvient de l'ami adoré, Mendelssohn. Il revoit son Brahms bien-aimé. Il a soif de musique. Mais tout s'écroule de nouveau et « cette tragique aventure ne peut plus aboutir que dans la mort ».

Clara vient le voir, avec Brahms. Elle ne le reconnaît pas. « Il y a, sur son visage, toute la joie, toute la souffrance de la folie »... « Mais lui, il l'a reconnue. Il sourit. Son bras, lentement, très lentement, se soulève, monte autour d'elle. Et il parvient à enlacer sa femme dans une étreinte d'une tendresse chaste et inouïe »... « Clara voudrait l'arroser de ses larmes; elle ne peut pas pleurer, ses yeux brûlent d'un feu atroce et désespéré... » Le lendemain, après de douloureuses convulsions et une épouvantable lutte avec les anges, il meurt enfin.

Il a laissé une nombreuse correspondance qui nous éclaire sur ses tourments, mais sa musique évoque encore mieux que toute littérature le troublant conflit de sa joie et de son désespoir.



PROGRAMMES



SUR L'ART DES PROGRAMMES

Faire un programme, composer un programme, n'est pas aussi simple qu'on l'imagine. Certaines personnes croient qu'il suffit d'aligner bout à bout telle ouverture, telle symphonie ou tel concerto, et que le tour est joué. Bien sûr, une ouverture, une symphonie et un concerto créent un programme. Mais pas nécessairement un bon programme. Et il faut également faire une différence entre bon programme et beau programme...

Le chef d'orchestre qui a devant lui une saison de vingt ou trente semaines et qui doit combiner deux ou trois programmes différents chaque semaine, eh bien! ce chef d'orchestre se trouve en face d'un problème d'une énorme difficulté. D'abord, il voudra éviter les redites, à moins qu'il ne s'agisse de chefs-d'œuvre qu'il est bon de réentendre plusieurs fois l'an. Et ces chefs-d'œuvre, il ne manquera pas l'occasion de les répéter. Car c'est une mine merveilleuse et bénie que ces chefs-d'œuvre. N'entend-on pas plusieurs fois par saison les mêmes symphonies de Beethoven, de Brahms ou de Sibelius, et toujours avec plaisir. Les paysages musicaux, on les retrouve aussi avec bonheur...

Mais ces chefs-d'œuvre, il faut les bien entourer et ne point les desservir. Car ils s'usent aussi. Ils ne doivent pas non plus nuire aux œuvres qui leur font escorte. Il y a la question des tonalités, des genres, des caractères, il y a les dimensions, la longueur, la profondeur, et enfin, à la radio, la durée. Il faut aussi éviter le disparate, et ne point oublier qu'un programme mal balancé donne « plus de lassitude que de plaisir »...

Un programme se compose à la manière d'un bon repas, ou encore à la manière d'un bouquet de fleurs, mieux

encore à la façon d'un jardin. Il y faut du goût. Et ne pas oublier aussi la couleur en musique. Auprès d'un certain public, la disparité des genres et des caractères présente un réel danger, qui est la déroute. De la souplesse est requise pour passer rapidement d'un genre à l'autre. Et les poètes et les rêveurs n'aiment point qu'on les bouscule. Ils ne goûtent pleinement une atmosphère musicale que si elle se prolonge en eux comme une lente caresse. Tandis que d'autres, entraînés au jeu, supportent les sauts cahotiques.

L'art de bien composer un programme d'orchestre est essentiellement une conquête du 20^e siècle. Car au 19^e siècle, on assemblait toutes sortes de musiques, de façon à satisfaire tout le monde, sans doute, mais surtout de façon à contenter soit un chanteur, soit un virtuose. Et cette sauce bariolée et mal liée encadrait tant bien que mal une grande œuvre, quand ce n'était pas deux grandes œuvres. Les concerts étaient interminables. On y passait des demi-journées. On y venait un moment, et puis on s'en allait, pour revenir pendant le concerto, ou encore pour assister à la sortie... Il y avait l'ouverture des retardataires, pendant laquelle on cherchait sa place tout en causant, et le morceau de la fin, le morceau des ouvreuses, ainsi que l'appelait le très amusant Willy, le morceau des ouvreuses qui menait au vestiaire. En ce temps-là, on en avait pour son argent, et la vie, d'ailleurs, était plus facile. Les concerts coûtaient moins cher.

De nos jours, une heure et demie de musique suffit à nos appétits, du moins aux appétits des Américains de New-York et de Philadelphie. C'est déjà un bon festin qu'une heure et demie de musique, surtout si elle est substantielle d'un bout à l'autre. Et puis, par-dessus le marché, c'est une heure et demie de musique qu'on est forcé d'entendre presque d'affilée, avec un repos de quelque dix minutes. A Philadelphie, par exemple, aux grands concerts de l'Académie de Musique, aucun bruit, aucun

geste, aucun sourire même n'est supporté. C'est le regard disciplinaire, le regard à la fois foudroyant et charmeur de Stokowsky qui a imposé cette tenue impressionnante. C'est sa main magique et cinématographique qui a accompli ce miracle. Et comme ils sont touchants, ces bienheureux esclaves de la musique, qui s'administrent à heure fixe et plusieurs fois la semaine le baume symphonique. Et c'est bien qu'il en soit ainsi. Car les chefs-d'œuvre de la musique ne seront jamais assez entourés des soins les plus rares. Ils doivent être présentés avec goût, dans l'atmosphère qui leur convient et qui les sert le mieux. Il ne faut rien détruire de leur auréole de gloire. Ils en ont besoin pour revivre...

Pour moi, une symphonie pourrait faire à elle seule un bon programme, et un programme suffisant. Est-il vraiment besoin d'y ajouter, surtout si elle dure près d'une heure? Et n'est-ce pas suffisant, un programme d'une heure? Pourquoi une demi-heure de préparation au commencement d'un programme? L'orchestre ne peut-il pas se réchauffer dans une autre pièce, et le chef se faire la main sans être vu du public? Et pourquoi ces morceaux de la fin, qui ne sont souvent là que comme des accessoires! La course au vestiaire n'a plus besoin d'être accompagnée de musique.

Le concert d'une heure, voilà la formule de demain. Sans aucun doute. Une formule comprimée qui va mener à une formule encore plus ramassée, aux symphonies-minute et aux ouvertures-seconde... Les poètes y perdront la moitié de leurs rêves et les autres, ceux qui écoutent la musique en courant, eh bien! ceux-ci ne pourront plus guère respirer. Mais aussi, en ce temps-là, les entr'actes ou intermissions seront raccourcis au strict minimum, et qui sait si on pourra dire autre chose que le titre des œuvres, qui ne seront peut-être que des numéros ou des couleurs. On sera sans doute devenu si intelligent, à moins que

tout à fait imbécile, qu'on ne prendra plus la peine de penser et de réfléchir à ce que l'on fera... La poésie de la paresse, la poésie de la lenteur, la poésie du temps perdu, aura vécu, car la civilisation de demain, car la musisue future, nous ménagent de graves et douloureuses surprises.

Les révolutions, en musique, ne sont point aussi lentes qu'on le croit. Reportons-nous seulement un siècle en arrière et on verra que, dans sa présentation tout au moins, la musique a fait des bonds immenses, inouïs. Mais, faire des programmes sera toujours difficile, de plus en plus difficile même, et je plains les chefs d'orchestre de l'avenir qui voudront accommoder les longs chefs-d'œuvre d'autrefois aux exigences de leur temps.

Ouverture du *Mariage de Figaro* . . MOZART

Symphonie en Mi mineur, N° 4 . . . BRAHMS

La Campanella (Arr. Dubensky) . . PAGANINI

Ouverture de *Roméo et Juliette* . . . TCHAIKOWSKY

L'ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart est justement une de ces œuvres que l'on réentend toujours avec plaisir. Peut-on imaginer une ouverture plus heureuse, plus pimpante, et qui nous met d'emblée dans l'atmosphère joyeuse des personnages de Beaumarchais si divinement exprimés par la musique. L'ouverture des *Noces* est pour longtemps encore installée dans notre cœur, et nous ne la connaissons jamais trop bien.

Il est vrai, par contre, que nous connaissons moins bien les symphonies de Brahms, et surtout la quatrième, en *mi* mineur. C'est que Brahms demeure étranger à nos sensibilités justement parce que nous ne l'avons pas assez fréquenté. Allemand du Nord et protestant, Brahms nous paraît être avant tout d'une nature austère, pessimiste et morose. On n'ose pas l'aborder par le cœur et on n'est d'ailleurs pas sûr de pouvoir pénétrer le secret de ce cœur mélancolique, inquiet et insatisfait. Le fameux musicien Rubinstein disait de Brahms qu'il n'était « pas assez gracieux pour le salon et pas assez fougueux pour la salle de concert... » « Pour la campagne, disait-il encore, il n'est pas assez primitif... et pour la ville, pas assez génial... »

Ce mot de Rubinstein, après tout, n'est qu'une boutade, et le cas Brahms ne se traite pas ainsi en un tournemain. Car, enfin, Brahms est de la plus pure et de la plus authentique espèce de musicien. Et il faut, bien entendu, prendre sa musique comme elle est, et ne lui reprocher ni sa couleur, ni sa sensibilité et son caractère. Brahms s'est exprimé avec une certaine pudeur. C'est un musicien de la vie intérieure et mélancolique, qui s'interdit les couleurs fulgurantes des grands romantiques et leurs aveux indiscrets. Il s'apparente bien plus à Beethoven qu'à Wagner, à Liszt et à Berlioz.

D'une famille très modeste, Brahms est né en 1833, à Hambourg. Dès l'âge de quinze ans, il donne des concerts et il doit vivre du fruit de son travail, de ses leçons. C'est vers l'âge de vingt ans, au cours d'une tournée de concerts, qu'il fit la connaissance du grand violoniste Joachim, qui devint pour lui un ami incomparable. De passage à Weimar, il va voir Liszt, déjà très glorieux et célèbre, mais il semble que cette entrevue fut plutôt malheureuse. D'après ses biographes, Liszt n'aurait porté qu'une attention distraite aux manuscrits du jeune Brahms. Mais il faut aussi dire que Brahms, pauvre jeune artiste en tournée de

concerts, s'était endormi chez Liszt, pendant que celui-ci lui jouait sa grande sonate en *si* mineur... Liszt, célèbre et expérimenté, savait résister au sommeil, tandis que le pauvre petit Brahms, dans la candeur de son âme, s'est laissé emporter par l'engourdissement d'une trop grande musique...

Mais Brahms trouva en Schumann l'ami de son cœur. Schumann l'accueillit avec générosité et même avec enthousiasme, et il écrivit sur le jeune musicien encore inconnu un article qui eut un énorme retentissement. Voici le portrait que trace de Brahms, à ce moment-là, une jeune fille de Leipzig, Hedwige Salomon: « Hier, dit-elle, monsieur Von Sahr m'amena un jeune homme qui tenait à la main une lettre de Joachim... Il s'assit en face de moi, ce jeune héros du jour, ce messie annoncé par Schumann: blond, d'apparence délicate; et malgré ses vingt ans il a les traits déjà bien formés, quoique purs de toute passion. Pureté, innocence, naturel, force et profondeur, voilà tout son être... Et avec toute cette libre énergie, une petite voix qui n'a pas encore mué! Et un visage d'enfant qu'une jeune fille pourrait embrasser sans rougir!... »

Mais Schumann qui l'avait lancé, qui l'avait annoncé au monde à la manière d'un messie, Schumann, un jour, pris de folie, se jeta dans le Rhin. Et nous savons par les biographes de Brahms que « les deux tristes années qui s'écoulèrent jusqu'à la mort de Schumann furent pour Brahms l'occasion de sérieuses méditations sur la vie et sur l'art... » Pendant la longue et pénible maladie de Schumann, Brahms vécut presque constamment à Dusseldorf, auprès de Clara et de Robert Schumann. Et si l'on devait fouiller dans la vie intime de Brahms pour y trouver des sources d'influences sentimentales, on y trouverait d'abord son amitié pour Joachim et les Schumann. Et Clara Schumann, plus tard, expliquait cette amitié en ces termes à ses enfants: « Votre père aimait et estimait Brahms comme aucun

homme au monde, excepté Joachim... Il vint en ami fidèle partager mon malheur, il fortifia mon cœur qui menaçait d'éclater, il éleva mon esprit, rasséréna mon âme comme il put, bref il fut un ami dans le sens le plus complet du mot... Lui et Joachim furent les seules personnes que vit votre père durant sa maladie: il les reçut toujours avec une joie manifeste aussi longtemps que son esprit fut lucide... Joachim fut pour moi un ami fidèle, mais je ne vivais pas sans cesse avec lui. Ce fut donc Brahms seul qui me soutint. Je considère comme un devoir de vous dire cela. Ne l'oubliez jamais. » Mais Brahms, non plus, n'oublia jamais la chère Clara, ni le cher Robert, et si l'on devait mettre un nom, un portrait, une image, sous les tendres effusions musicales du très timide Brahms, ce serait assurément celui de la rêveuse et affectueuse Clara...

Mais on oublie le Brahms jeune homme, et les différents portraits du maître de Hambourg sont ceux d'un Brahms épaissi par l'âge et l'embonpoint, ceux d'un bourgeois taciturne et confortable. Et pourtant, Brahms est toujours demeuré un homme simple. On raconte qu'à un dîner, vers la fin de sa vie, son hôte lui fit apporter un vin d'une grande qualité, en lui disant: « Voici, mon cher, le Brahms de ma cave. — Il est excellent, répondit Brahms après l'avoir goûté, mais que doit être votre Beethoven!... » Voici une autre anecdote: Un jour que la femme du célèbre Johann Strauss présentait à Brahms son éventail couvert des signatures des plus illustres musiciens de l'époque, Brahms écrivit les quatre premières mesures du *Beau Danube Bleu* avec cette simple phrase: « Hélas! pas de moi!... »

Je redoute autant que vous-mêmes les analyses scolastiques, et vous savez aussi bien que moi que la musique peut toucher le cœur et l'esprit sans que l'on sache comment elle est faite. D'autres vous ont déjà dit que cette symphonie décrit le drame de la vie humaine, mais je vous

laisse le soin d'en découvrir le sens humain, le charme mélancolique, le regret et même l'amertume. Car qui pourrait nous dire avec certitude ce que Brahms a d'abord voulu y exprimer...

La Campanella de Paganini est fameuse. Elle a été mise à l'orchestre par M. Dubensky, second violon de l'Orchestre Philharmonique de New-York. Paganini est redevenu à la mode cette année, et on célèbre justement le centième anniversaire de sa mort, survenue à Nice le 27 mai 1840. Paganini a tourmenté ses contemporains par les diableries de sa virtuosité transcendante. Mais *La Campanella*, ou en français *petite cloche*, dont Liszt a fait une transcription pianistique, est aujourd'hui ânonnée même par les jeunes filles de nos couvents... et la sorcellerie de Paganini a rejoint d'autres légendes. Néanmoins, le nom de Paganini demeure prestigieux et la seule vue d'un violon nous le remet en mémoire.

L'ouverture de *Roméo et Juliette*, de Tchaikowsky, est, bien entendu, une petite histoire d'amour. Nous savons, en effet, que vers l'âge de vingt-huit ans, Tschaikowsky est tombé amoureux d'une célèbre chanteuse française, Désirée Artot, et qu'il devait l'épouser. L'ouverture de *Roméo et Juliette* lui fut inspirée au cours de ces jours heureux. Mais les fiançailles furent rompues pour des raisons que je n'ai pas le temps de vous expliquer. Désirée Ardot épousa un chanteur espagnol et Tchaikowsky dut se contenter de son ouverture, de sa propre musique d'amour... Il ne s'est d'ailleurs jamais marié... Chaque fois que l'on pense à l'amour, au théâtre, on pense malgré soi à Roméo et à Juliette, aux malheureux amants de Vérone... Ils ont bon dos, les pauvres!... Il est vrai que c'est un sujet comme un autre, et qu'importent les noms!...

Voir
Page 400

- Ouverture d'*Obéron* WEBER
Concerto pour violoncelle et orchestre . . MOZART
Joseph Schuster
Symphonie en Ré majeur, N° 2 BRAHMS

Weber, Mozart, Brahms! Voilà au moins des noms de tout repos. Voilà des musiciens, voilà des musiques que nous pouvons écouter sans contrainte, avec la certitude qu'elles ne choqueront pas par leur nouveauté. Car nous connaissons bien toutes ces pages. Et nous les avons souvent entendues.

On a beaucoup oublié Weber. Sans doute, on sait bien qu'il a laissé des ouvertures célèbres: celle d'*Obéron*, notamment, celles du *Freischütz* et d'*Euryanthe*, ou encore la très célèbre *Invitation à la Valse*, mais on ne s'inquiète pas du reste. Le reste semble appartenir définitivement au passé, et les pianistes ne jouent plus guère les grandes sonates et pas très souvent le *Concertstück* pour piano et orchestre. Une grande partie de l'œuvre de Weber est démodée et nous n'avons plus l'esprit qu'il faut pour l'apprécier. Et quand on songe au nombre incalculable de musiciens de la même époque dont on a pris congé définitivement, on trouve que Weber est quand même un heureux homme.

C'est que Weber était un génie de premier plan, et il a exercé une influence considérable sur les grands musiciens romantiques de la première moitié du 19^e siècle. Wagner, Liszt et Berlioz lui doivent l'éclat de leur orchestre, et aussi la virtuosité de leur écriture.

Pour ce qui est de la vie de l'homme, de l'artiste, eh bien! on se contente de dire: « Pauvre Weber! » comme s'il avait été malheureux et misérable toute sa vie. Evidemment, c'était si bien la mode d'être malheureux au beau temps du romantisme qu'on ne voit plus la vie des grands artistes

de cette époque que sous cet aspect tragique et mélancolique.

Il est vrai que Weber a été longtemps malade et qu'il est mort de phtisie à Londres en 1826, à l'âge de quarante ans. Mais l'un de ses biographes, André Cœuroy, fait remarquer avec pertinence que « l'enjouement a toujours existé chez Weber avec le sérieux et la volonté calme », et qu'il n'y avait rien en lui du désordre habituel qu'on prête à plaisir aux romantiques. Comme Chopin et comme bien d'autres, Weber est mort de tuberculose, mais qui nous prouvera que la tuberculose était une maladie spécialement romantique. Ce qui était romantique dans la tuberculose, c'était le caractère d'abandon tragique et mélancolique qu'on y voulait voir. De nos jours, on meurt de consommation sans être romantique, et même sans génie...

Je crois vous avoir déjà parlé d'*Obéron*, et avoir dit que cet opéra avait été commandé à Weber par un impresario anglais, sur un texte anglais, ce qui était une grande originalité pour l'époque. Car on ne faisait plus d'opéras anglais depuis longtemps et les langues des opéras étaient alors surtout l'italien ou l'allemand, ou le français. Or, Weber était déjà souffrant à ce moment-là, mais il accepta quand même la proposition, de façon à pouvoir assurer la vie de sa femme et de ses enfants après sa mort. Mille livres sterling, c'était alors une somme considérable pour un pauvre compositeur.

Weber se mit donc à l'étude de l'anglais, et on raconte qu'il prit plus de cinquante leçons. On peut d'ailleurs juger de sa parfaite connaissance de l'anglais par la parfaite prosodie d'*Obéron*. L'œuvre fut terminée en 1826, et Weber en dirigea douze représentations à Londres. Malgré son état de santé, il prit part à différents concerts et il put ainsi augmenter la somme promise pour son opéra et pour les représentations qu'il s'était engagé à en donner. Enfin, un soir de juin 1826, toujours à Londres, Weber doit se

faire aider à rejoindre son lit. Et à l'ami qui l'aide, il dit : « Que Dieu vous récompense de votre douce amitié. Et maintenant, laissez-moi dormir... » Le lendemain matin, la bonne informait l'ami bienveillant et dévoué qu'elle n'obtenait aucune réponse du pauvre musicien. Et quand on enfonça la porte de sa chambre, on trouva le pauvre Weber paisiblement étendu dans son lit, couché sur le côté droit, la main sur la joue...

Obéron a connu des fortunes diverses. Après le grand succès de Londres, cet opéra anglais fut mis en allemand, en italien, enfin en français, et tripatouillé de diverses façons. On a déjà pu faire revivre le *Freischütz*, mais il semble qu'*Obéron*, après fortune faite, ait rejoint Weber dans la tombe. Il en reste l'ouverture. Or, puisque les Américains sont à la recherche d'un opéra anglais, pourquoi ne tenteraient-ils pas de ressusciter cette œuvre conçue en anglais et qui savait faire les délices des auditeurs anglais il y a un siècle. Les théâtres de New-York ont réussi des miracles plus impossibles encore...

La *Seconde symphonie* de Brahms, celle en *ré* majeur, est bien connue, puisqu'elle fait pour ainsi dire partie du répertoire régulier de M. Barbirolli, *brahmsiste* impénitent. Je viens de dire que cette musique nous est familière, et pourtant, nous n'en avons pas encore pénétré le secret intime. La sensibilité de Brahms reste étrangère à nos sensibilités latines. C'est qu'on n'a pas assez fait l'effort de nous en approcher.

Brahms n'est pas aussi intimidant qu'on l'imagine. Il est même tout le contraire d'un musicien terne ou morose, ainsi qu'on le dit trop souvent. Il est parfois aimable, limpide et familier. Mais il est vrai qu'il a une certaine pudeur, dans le sens où, par exemple, Tchaikowsky n'en a point. C'est que Brahms redoute les couleurs fulgurantes des grands romantiques et leurs aveux indiscrets. En tout cas, la seconde symphonie en *ré* majeur, dans sa grandeur

pathétique et monumentale, a quand même un caractère d'allure champêtre et agreste qui la rend d'un accès commode. Elle emprunte même des rythmes et des mélodies aux danses populaires, ce qui en fait tout ensemble une merveilleuse idylle tragique, d'une substance riche et brillante.

L'ART DU PIANISTE

A écouter le pianiste Arthur Rubinstein dans le *Concerto en sol* de Beethoven, je me suis laissé emporter par le piano, par l'art du pianiste, par ce phénomène extraordinaire qu'est un grand virtuose. Et je pensais à l'idée que se font du virtuose la plupart de ceux qui les écoutent bouche bée. A les croire, les virtuoses sont des poètes, des rêveurs, des astres, des êtres étranges et mystérieux qui vivent en dehors de la réalité. Et il est vrai que le virtuose est tout cela à la fois, et bien davantage encore. C'est à la fois un monstre et un dieu: un monstre par la vie qu'il mène, si peu conforme à la norme bourgeoise, et un dieu par toutes les joies qu'il dispense sans compter. On l'aime, on l'admire et on en a peur tout à la fois.

On est étonné qu'il soit aussi un homme comme les autres, imbu des préjugés et des manies propres au commun des mortels, capable de souffrir du mauvais lit d'hôpital, du mauvais piano, du mauvais bifteck ou encore du mauvais café... sans compter le reste. Et pourtant, croyez-moi, le virtuose est tout ensemble plus bourgeois, plus simple et moins phénoménal qu'on l'imagine. S'il était vraiment ce que racontent les gazettes romantiques, s'il était demeuré ce qu'il était au temps du romantisme flamboyant, il ne vivrait pas longtemps. Car aucune carcasse humaine ne pourrait résister à l'épreuve à laquelle les soumet l'imagination des gens de bien. Si, vraiment, chaque fois qu'il paraît en public, le virtuose vidait son corps et son âme dans un complet abandon de soi-même, s'il devait sortir de chaque épreuve littéralement épuisé, il perdrait vite son charme, sa fraîcheur. Et son métier serait celui d'un mercenaire. Au contraire, les virtuoses sont de mieux en

mieux portants et leur nombre augmente au lieu de diminuer.

Cependant, le métier de virtuose est très dur et demande une grande résistance physique. Les virtuoses vivent de musique, bien sûr, et elle leur est nécessaire comme l'air qu'ils respirent. Il leur est interdit de se négliger et d'être inférieurs à eux-mêmes. Car le public, car leurs admirateurs s'aperçoivent vite de leurs faiblesses, de leurs négligences. Ils ne se reposent jamais. La détente, ils l'emploient à travailler, à préparer de nouvelles conquêtes. Ils en usent à préparer de nouvelles saisons, à renouveler leur répertoire, à étudier et à vaincre de nouveaux problèmes d'art et de technique. Car l'homme de métier, le virtuose, le vrai artiste sérieux, ne se croit jamais arrivé et non plus à l'abri des faiblesses. Et rien ne lui répugne tant que la routine et la déformation professionnelle. Pour satisfaire aux exigences de ses admirateurs, il doit être constamment en progrès. Il doit être toujours en pleine forme, comme l'as du sport, et malheur à lui s'il se contente de vivre de son passé, au beau fixe.

D'ailleurs, il n'y a pas de beau fixe dans ce terrible métier d'art, où se maintenir ne suffit point. Et c'est pourquoi peu de virtuoses résistent à l'épreuve du temps et des saisons. On a vu de belles et longues ascensions, mais des chutes verticales sans merci. Et pourtant, on envie les virtuoses. On croit qu'ils ont la vie facile et que cette vie est pleine de joies et exempte de peines. On pense qu'ils doivent être heureux de jouer si bien et si facilement de leur instrument, et on n'entrevoit pas tout ce que cela comporte de travail et de sacrifices. On ne sait pas ce que coûte de peines cette aisance merveilleuse du métier.

Mais nous savons que les techniques d'art, comme celles du sport, ont des secrets qui doivent demeurer ignorés de la foule. Laissons donc aux spécialistes le mérite et la joie d'en apprécier le mécanisme. Le perfectionnement, l'en-

traînement, la mise au point, la découverte et même l'hésitation, l'incertitude, tout cela doit demeurer le lot de l'artiste. C'est son secret. Car devant l'œuvre d'art, seuls importent le résultat, la réussite, la beauté. Et Molière a dit mieux que personne que « le temps ne fait rien à l'affaire »... D'ailleurs, l'effort laborieux dépare toute expression d'art et lui enlève de l'attrait et de la séduction.

Le virtuose, sur l'estrade, montre comment il réussit telle acrobatie, mais il nous cache soigneusement et le plus naturellement du monde les routes qui l'ont mené au succès. Et plus il sera naturel et aisé, facile et élégant, mieux il touchera et éblouira. On lui demande de s'exprimer bien, que son métier soit parfait et que, de son jeu, le côté besogneux soit absent. C'est pour cela qu'il doit travailler sans répit et ne se permettre la moindre faiblesse, ainsi que je le disais tout à l'heure. Car le virtuose est exposé aux mêmes dangers qui guettent les vedettes du sport ou de l'écran. Et ses vacances, quand il en a, ne ressemblent en rien à celles du rond-de-cuir... Vraiment, le métier de virtuose est terrible, et on ne s'en doute guère quand on voit tel grand artiste réussir devant nous ces tours de passe-passe qui confondent l'imagination...

Mais ce terrible métier a aussi ses joies, qui sont immenses et profondes. De ses mains expertes et habiles, le virtuose travaille directement dans la chair vive du son et lui donne une forme idéale. Il en tire de la beauté, de l'émotion, de la joie, de l'héroïsme. Il recrée devant nous la pensée du compositeur, le rêve et l'action du créateur, toutes choses qui, sans son intervention, demeurent inertes sur le papier. Et ce n'est pas non plus un plaisir négligeable pour le virtuose de penser qu'il se joue miraculeusement des plus transcendantes difficultés. C'est ainsi que devant de tels miracles on se laisse aller sans défense jusqu'aux larmes, jusqu'au délire, dans le monde irréel des dieux.

Il y a comme une sorte de sorcellerie dans le métier de

virtuose, et nous savons que Paganini fut accusé de commerce avec le diable... Mais c'était à une époque où les secrets de la technique étaient, beaucoup plus qu'aujourd'hui, ignorés du grand public. Et il est normal qu'on songe à la sorcellerie chaque fois qu'un exploit déborde le cadre ordinaire des capacités humaines. S'il y a sorcellerie, il y a aussi tromperie. Car on demande au virtuose, comme aux artistes de la scène, de s'émouvoir, de vivre et de mourir tous les jours devant le public, comme si ce don total de soi-même était possible à toute heure du jour.

Mais il appartient à l'artiste de nous donner l'impression de la vérité, de l'émotion et même de la mort, sans y périr en réalité. Puisque l'acteur meurt de façon fictive, admettons que le virtuose puisse être ému de même façon. Et cela n'est pas nécessairement nous tromper, et cela n'a rien à voir avec le charlatanisme. Car il y a tout un monde entre l'art et la vérité brutale. Art et artifice sont proches parents.

On demande encore autre chose au virtuose. On lui demande de s'effacer devant l'œuvre qu'il exécute. Aussi bien lui demander d'être impersonnel. A qui fera-t-on croire, vraiment, que le pianiste puisse entrer dans l'esprit demandé sans y engager sa personnalité? Sans doute, il doit respecter scrupuleusement les textes et ce que l'on appelle les intentions de l'auteur. Mais il risque de trahir en s'effaçant trop, en étant trop modeste. Et je dirai que moins il s'efface, plus il a de chance d'être éloquent. S'il joue un rôle, s'il doit entrer dans l'esprit d'un autre, il nous convaincra davantage s'il le fait avec personnalité.

M. Rubinstein joue Beethoven à sa façon, comme nous savons qu'il joue Brahms également à sa façon. Nous en aurons la preuve à Montréal, lorsqu'ils jouera le concerto de Brahms en *si* bémol aux Concerts Symphoniques du Plateau. Mais la personnalité de M. Rubinstein n'empêche pas la musique qu'il exécute d'être essentiellement de Beethoven ou de Brahms. Sa personnalité confère juste-

ment aux auteurs qu'il joue un caractère d'authenticité, d'éloquence et de persuasion qui sont la marque des grands artistes. Et c'est par la personnalité et par l'esprit, autant que par l'émotion et le métier, qu'on arrive à ce résultat. C'est pourquoi on peut attendre des virtuoses des miracles impossibles...

Ouverture ZOLTAN KURTHY
 Symphonie en Fa majeur, N° 8 . . BEETHOVEN
 Concerto en Si bémol, BRAHMS
 Piano et orchestre

Je lisais ces jours derniers que l'*Ouverture* de M. Zoltan Kurthy avait été écrite à l'instigation de M. Barbirolli. En effet, M. Barbirolli se serait un jour plaint à M. Kurthy du manque de courtes ouvertures qui sont quelquefois si nécessaires pour compléter et ajuster les programmes. Et il fallait une très courte ouverture avant la *Huitième Symphonie* de Beethoven, qui ne dure pas assez longtemps pour compléter la première partie du programme.

La petite ouverture de M. Kurthy fut écrite il y a environ un an. Elle remplit bien son office. Elle est courte et commode.

M. Zoltan Kurthy est un musicien d'origine hongroise qui habite les Etats-Unis depuis 1923. Il fit tout de suite partie de l'Orchestre Philharmonique de New-York, d'abord comme organiste, pianiste et même violoniste, avant de devenir chef de pupitre des altistes. Il a écrit de nombreuses œuvres pour quatuor à cordes, pour orgue et orchestre, et sa musique est assez souvent jouée aux Etats-

Unis. M. Kurthy s'impose les formes classiques, mais il emprunte volontiers le langage d'aujourd'hui, ce que nous appelons le langage moderne.

Beethoven revient de temps en temps aux programmes de New-York, mais nous n'avons jusqu'ici, cette année, entendu que trois symphonies de Beethoven. Avec la *Huitième Symphonie*, cela fait quatre symphonies. C'est peu quand on sait que partout ailleurs Beethoven est parmi les symphonistes les plus joués. Il est vrai que nous pouvons entendre les neuf symphonies à d'autres concerts radio-phoniques et que d'ailleurs, l'an dernier, M. Toscanini les a toutes jouées en d'inoubliables concerts. Je dirai en passant que le public de Montréal aura l'occasion d'entendre ces grandes symphonies puisque la Société des Concerts Symphoniques de Montréal consacre son festival à Beethoven. Ainsi, le culte beethovenien va se répandre jusque sur les rives du Saint-Laurent, pour le plus grand bonheur de ceux qui croient aux vertus morales et civilisatrices de la musique. Car il y a une religion beethovenienne, et c'est, je crois, l'écrivain français André Suarès qui disait de l'auteur de la *Neuvième Symphonie avec chœurs* qu'on n'en parlait plus « qu'à la façon des évangiles parlant de Jésus-Christ ». Il est vrai que Beethoven a donné lieu à maintes thèses sociales, et on en est arrivé à le considérer comme une sorte de philosophe humanitaire « s'exprimant par le canal de la musique », plutôt que comme un musicien pur. Combien de littérateurs ont abusé de ce beau sujet et sont tombés dans les pièges de l'art tout simplement oratoire ! On n'en finirait point de citer les apologies ardentes où Beethoven prête au lyrisme dramatique, tragique, héroïque et sentimental des écrivains, sans compter les études critiques où l'on trouve que « Beethoven vieillit normalement comme vieillissent les dieux... » Néanmoins, la littérature a drainé vers cet art émouvant et profitable tout un monde qui ne l'eût peut-être pas autrement ap-

proché. Que Beethoven règne par le cœur, cela ne fait point de doute. Dès lors, les symphonies ont un sens, une portée humaine qui motive tous les lyrismes.

Beethoven n'aborda la forme symphonique qu'à l'âge de trente ans, puisque sa première symphonie est de 1800 (il est né en 1770). La composition des huit premières symphonies s'échelonne de 1800 à 1812, et la neuvième fut terminée vers le mois de février 1824, trois ans avant sa mort. C'est ainsi qu'on voit en l'espace de douze années l'évolution extraordinaire d'un génie qui a su, chaque fois, avec chaque nouvelle symphonie, se renouveler. Des deux premières symphonies, qui nous reportent dans l'atmosphère soi-disant heureuse du 18^e siècle, on va à la troisième l'*Héroïque*, qui ramasse en une émouvante synthèse les sursauts du cœur et de l'esprit qui ont remué tous les grands esprits au commencement du 19^e siècle. Il y a la *Cinquième*, l'inégalable et unique *Cinquième*, la *Pastorale*, la bondissante et légère *Septième*, qui danse dans le sens le plus pur et le plus abstrait du mot, il y a enfin la *Neuvième*, avec son *Ode à la joie*, tremplin littéraire et philosophique par excellence...

Dans l'œuvre symphonique de Beethoven, la *Huitième Symphonie* constitue une sorte d'intermède, ou de repos. C'est aussi l'une des plus courtes. Beethoven l'appelait la petite symphonie. Elle ne contient pas d'adagio, ou de mouvement lent. Le mouvement lent est ici remplacé par un allegretto de caractère léger et même plaisant. Les biographes de Beethoven s'accordent à dire que cette symphonie fut composée au cours d'un été où il séjournait en Bohême, dans une ville d'eau fréquentée par une société aimable et élégante, ce qui marquerait chez l'auteur un certain souci de plaire. On prétend même que Beethoven se serait alors légèrement amouraché d'une cantatrice berlinoise, point trop belle, mais de caractère amène et enjoué... D'où on conclut que Beethoven aurait alors subi

l'influence légère et souriante de son entourage et que la *Huitième Symphonie* devrait à tout cela le meilleur de son aisance et de sa bonne humeur. Disons que c'est la symphonie du rire, mais du rire au sens philosophique du mot. Le rire supérieur, le « vaste et inextinguible sourire » dont parle Shelley, quelque part, il me semble, dans son *Prométhée enchaîné*.

Le Concerto de piano en *si* bémol de Brahms a été joué par le grand pianiste Rudolf Serkin, à Québec, il y a quelques jours. L'an dernier, à peu près vers le même temps, le même pianiste Serkin jouait le premier concerto de Brahms, en *ré* mineur, qui est une œuvre splendide. Disons que c'est affaire de goût... Ce concerto fut écrit entre les années 1878 et 1881. Les biographes de Brahms racontent que l'auteur, un jour, avec son humour habituel, écrivit à l'un de ses amis pour lui annoncer une petite nouvelle. « Je veux vous dire, écrivait Brahms, que je viens d'écrire un petit, tout petit concerto, avec un minuscule, tout à fait minuscule scherzo... » Quelques jours plus tard, Brahms envoyait son concerto à un autre ami en lui disant: « Je vous envoie quatre petits morceaux de piano... » Et l'ami en question disait un jour: « C'est toujours un ravissement et une surprise pour moi lorsque Brahms, après avoir parlé de choses indifférentes, sort des manuscrits de sa poche en disant: « Regardez cela et écrivez-moi ce que « vous en pensez... »

Prélude, acte 1, <i>Tristan et Yseult</i>	WAGNER
Récit d'Yseult	WAGNER
Musique du Venusberg, de <i>Tanhauser</i> . . .	WAGNER
Le Voyage du Rhin, du <i>Crépuscule des</i> dieux	WAGNER
Marche funèbre, du <i>Crépuscule des dieux</i>	WAGNER

Wagner n'a jamais voulu être un musicien pour le concert. Son œuvre est presque tout entière pour le théâtre.

Et on est donc obligé de l'amputer, de couper, de cisailer, de prendre dans son œuvre des extraits, lui qui justement avait horreur de ces sortes de choses, lui qui pestait tant contre la formule des opéras anciens que l'on semblait avoir faits de telle sorte que l'on pût en tirer des airs pour le concert ou le salon... Wagner au concert et au salon, en extraits, n'est-ce pas là la rançon de sa gloire !

Sans doute, nos préoccupations quotidiennes actuelles nous éloignent de la vie des grands romantiques, et le passé ne nous intéresse pas tant que le présent, ou l'avenir prochain... Cependant, la vie des grands musiciens romantiques continue à nous émouvoir. Berlioz, Liszt, Wagner, sont justement des romantiques flamboyants dont la vie s'est déroulée comme d'ardents romans pleins de luttes épiques. Et Wagner répond à la formule du vrai, du pur romantique. Telle qu'il l'a vécue, sa vie s'est déroulée à la manière d'un roman-fleuve, pour emprunter une expression aujourd'hui à la mode. Et il est vrai que la vie des grands musiciens romantiques appartient à la littérature autant qu'à la musique.

Wagner est né à Leipzig en 1813. On s'accorde à dire qu'il ne fut en rien un enfant prodige. Orphelin dès le plus jeune âge et le cadet d'une nombreuse famille, sa mère s'est vite remariée. Louis Geyer, le beau-père, voulut faire un artiste peintre du petit Richard, qui n'avait pour-

tant de curiosité que pour la poésie et le théâtre. Enfin, pendant qu'il est à l'Université, il s'essaye à des morceaux de piano, et il compose même une ouverture pour grand orchestre, toutes choses qu'il considérera plus tard comme « le point culminant de ses absurdités de jeunesse ».

Lâchant enfin les études universitaires, il se met sérieusement à l'étude de la musique et il entreprend de nombreux voyages au cours desquels il exerce le métier de chef de chœurs ou de chef d'orchestre. Et c'est au cours d'un séjour à Magdebourg qu'il rencontre la chanteuse Minna Planer, dont il tombe amoureux et qu'il épouse en 1836. Ainsi commence sa vie amoureuse et conjugale, qui est tout de suite malheureuse. Wagner est violent, jaloux, pauvre et dépensier, hanté par le luxe; et Minna, sans ressources, coquette plus qu'il ne faut, ne fait qu'augmenter les causes de mésentente entre les époux. Ils se quittent, ils se remettent ensemble pour se quitter de nouveau, et, enfin, ils finissent par divorcer...

Entre temps, Wagner s'était lié d'amitié avec le ménage Wesendonck. Mathilde Wesendonck, femme remarquablement intelligente et excellente musicienne, a vite compris le cœur de Wagner et fait naître en lui une passion d'une ardeur, d'une violence capable de troubler l'âme la mieux trempée. Cependant, cette passion était sans issue. Elle dut s'abîmer dans le renoncement, et c'est ce tragique abandon qui aurait fait naître l'idée de *Tristan* et de sa troublante musique. En effet, comme on le sait, *Tristan et Yseult* est justement le drame de l'amour dans la mort. Wagner quitte non seulement Minna, sa femme, mais aussi Mathilde, l'amie adorée, et il se réfugie à Venise.

Mais un cœur comme celui de Wagner ne meurt pas de trop aimer. Malgré les difficultés de sa vie, malgré les fautes et les faiblesses de son caractère, Wagner voit surgir de nouveaux attachements. Il voit paraître des amitiés magni-

fiques et, enfin, le dévouement héroïque, amoureux, inlassable et si intelligent tout à la fois, de Cosima Liszt, la fille de son grand ami Franz Liszt, la femme d'un ami également dévoué, Hans de Bulow.

On sait que son amitié avec Liszt a été des plus fructueuses. Liszt a été l'ami de tous les instants, l'ami de toutes les peines, et les services qu'il a rendus à Wagner sont innombrables. Il est vrai que ces deux amis s'aimaient d'une amitié sublime et que le dévouement et la bonté de Liszt étaient inépuisables. Liszt a dû beaucoup pardonner à Wagner, et il lui a, pour ainsi dire, abandonné mille trésors de son magnifique génie.

Sans doute, Wagner a failli périr au milieu des difficultés et des déboires qui l'ont assailli. Mais il avait confiance en lui. Il a pu achever son œuvre et il a trouvé, auprès d'un protecteur comme le roi Louis II de Bavière, l'aide nécessaire à l'édification de cette œuvre grandiose. C'est ainsi qu'il a pu construire son propre théâtre de Bayreuth, qui est devenu un lieu de pèlerinage musical, une sorte de musée-chapelle où ont été entretenus avec une égale ferveur le culte de l'homme et celui du musicien.

Entre temps, Wagner s'est aussi occupé de politique et, à la suite de certains mouvements révolutionnaires, il a dû s'exiler pendant plusieurs années. En France, où il a fait de nombreux séjours, il a eu bien du mal à se faire jouer, et l'on sait combien fut lamentable la première représentation de *Tanhauser* à l'Opéra de Paris en 1861, laquelle eut lieu dans un chahut indescriptible. Il fallut d'ailleurs la protection de grands seigneurs de la cour et même l'intervention de l'empereur Napoléon III pour que *Tanhauser* fût accepté sans trop de modifications. C'est ainsi que Wagner a gardé de ses séjours parisiens des souvenirs plus ou moins heureux et même une sorte d'amertume qui transparaît dans plusieurs de ses écrits.

Mais quatre-vingts ans, presque ont passé là-dessus, et c'est maintenant de l'histoire. Les écrits virulents de Wagner ont perdu de leur actualité.

Enfin, après des vicissitudes de toutes sortes, après des joies et des satisfactions sans nombre, par exemple, celle de se voir reconnu et apprécié, celle de se voir soutenu par des protecteurs princiers, celle, surtout, d'avoir pu achever son œuvre, enfin, vers l'âge de soixante-dix ans, Wagner est touché de la maladie qui va l'emporter. Atteint d'une maladie de cœur, il doit s'éloigner de la vie trop dure et ardente de son pays d'Allemagne. Il part pour Venise avec sa femme Cosima et ses enfants, dans le courant de l'automne 1882, et il s'installe dans l'un des plus beaux palais du Grand Canal, le Palais Vendramin. C'est là qu'il est mort le 13 février 1883, à l'âge de 70 ans. Il venait de jouer et de chanter au piano la dernière scène de *L'Or du Rhin* et il s'apprêtait à sortir en gondole pour sa promenade habituelle quand il fut frappé par la mort. Son corps fut ramené à Bayreuth, où on lui fit d'imposantes funérailles, au son des accents grandioses de la marche funèbre de Siegfried. Ceux qui ont visité Bayreuth ont pu voir la simplicité de sa sépulture, parmi les arbres de sa villa de Wahnfried, tout près de son théâtre, où son œuvre attendra peut-être quelque temps... encore... le retour des mélomanes du monde entier...

Pour nous continentaux américains, gens de 1941, pour nous qui sommes éloignés des grandes batailles romantiques, bouleversés par de plus actuelles batailles, le nom de Wagner prend un sens nouveau, un sens plus strictement et plus exclusivement musical. Nous oublions le philosophe et le dramaturge, nous oublions aussi l'idéologue et le pamphlétaire qu'il y avait en Wagner; nous oublions le doctrinaire volontaire pour ne voir et n'entendre que la musique, qui est parmi les plus belles, les plus chaudes et les plus éloquentes du monde. Que ce soient le pessi-

même morbide de *Tristan*, le paganisme de circonstance de la musique du Venusberg de *Tanhauser*, que ce soient enfin les clameurs prophétiques du *Crépuscule des dieux*, nous trouvons là l'un des plus beaux et des plus bouleversants miracles de la musique au 19^e siècle.

Le prélude de *Tristan* et le récit d'Yseult, au premier acte... Mais je ne vais pas entreprendre de raconter toute l'histoire de *Tristan*... D'ailleurs, en tant que livret de de théâtre, *Tristan et Yseult* est une effusion lyrique continue, sans répit, dont l'élan et la passion atteignent fatalement leur but et leur conclusion. Ce n'est pas un récit dramatique pourvu des éléments épiques ordinaires, des récits ou événements qui constituent généralement le sujet d'un opéra. C'est un grand poème lyrique, le poème de l'amour dans la mort. On a raison de dire que c'est en quelque sorte la *transposition* d'un drame personnel, puisque la vie de Wagner nous révèle que cet amour, cette passion, cet abandon volontaire, Wagner les a vécus avec une douloureuse intensité.

La musique du Venusberg de *Tanhauser* représente l'une des rares concessions que Wagner ait faites à la mode. Car le monde élégant, au milieu du 19^e siècle, voulait voir un ballet dans tout opéra digne de ce nom, et *Tanhauser* n'en comportait pas. C'est ainsi par exemple que le *Jockey Club* de Paris, qui avait apparemment son mot à dire même à l'opéra, exigea le ballet traditionnel. Wagner s'y refusa si impérieusement que le ministre en charge des affaires musicales dut intervenir. Enfin, Wagner céda. Il développa la scène du premier acte, la scène du Venusberg, qui pouvait comporter l'adjonction de danses, et qui fait suite à la célèbre ouverture que nous connaissons tous.

Le Crépuscule des dieux fait partie de *L'Anneau du Niebelungen*. L'histoire du *Crépuscule des dieux* est si complexe que je n'ose en aborder le récit. C'est d'ailleurs le quatrième opéra d'un immense drame en quatre journées,

qui couvre, qui touche toute la gamme des passions humaines, sans exclure celles des dieux de la mythologie nordique. Le voyage au Rhin de Siegfried, qui est le héros du drame, est une sorte de poème symphonique qui évoque les sentiments, les exploits de Siegfried et les paysages qu'il parcourt. On y retrouve les thèmes généraux et génériques de toute l'œuvre.

Quant à la *Marche funèbre de Siegfried*, ou *Marche funèbre du Crépuscule*, ainsi que l'on dit communément, elle réunit tous les thèmes qui ont « accompagné les actes essentiels de la vie du héros ». C'est une page d'une grandeur tragique sans précédent dans toute la musique lyrique du 19^e siècle.

Introduction et Allegro ELGAR

Concerto pour Piano et Orchestre . . CASTELNUOVO TEDESCO

Ouverture pour *La Nuit des Rois* . . CASTELNUOVO TEDESCO

Ouverture de *Roméo et Juliette* . . . TCHAIKOWSKY

La présence au même programme des noms de sir Edward Elgar et de Castelnuovo Tedesco invite à parler de renaissances musicales. Des pays qui avaient autrefois une musique, qui avaient des maîtres célèbres à travers le monde, comme l'Italie, l'Espagne et même l'Angleterre, des pays aussi pourvus et aussi riches, ont pourtant connu de longs déclin. On a cru que l'Espagne, l'Angleterre et l'Italie jamais plus ne retrouveraient audience dans le monde musical universel.

Et pourtant, si des musiques ont pu naître comme en Russie et en Finlande et atteindre en un demi-siècle leur apogée, rien ne les empêche de renaître dans d'autres pays où elles ont déjà glorieusement fleuri. Ainsi, on peut

certainement parler de renaissance musicale en Angleterre. La période des Byrd, des Gibbons, des Purcell, nous allons la voir revivre, nous en retrouvons déjà l'élan et l'esprit en la personne des jeunes musiciens actuels.

A l'aube de cette renaissance musicale anglaise, on peut inscrire le nom de sir Edward Elgar. En effet, l'*Introduction et Allegretto* est manifestement de caractère anglais, en ce qu'il emprunte au sol welsh l'esprit d'un thème qui ne peut appartenir qu'à ce coin de terre anglaise. Elgar, étant un jour à la campagne, entendit dans le lointain des bribes d'un chant populaire dont il ne put cependant parvenir à capter l'essentiel, mais seulement deux ou trois notes, toujours les mêmes, portées par le vent. C'est l'origine du thème si caractérisé de cet allegro, qui est en somme de la propre invention d'Elgar.

L'Italie, elle aussi, a eu un passé très glorieux qu'elle a payé par une longue et profonde léthargie. Elle a été pendant longtemps occupée à la fabrication d'opéras en série qui l'a menée au fameux vérisme des Léoncavallo, des Mascagni et des Puccini. Et pourtant, il y eut de bien grands noms au 19^e siècle. Verdi et Rossini, par exemple, qui rejoignent glorieusement les noms de Scarlatti, Monteverde et Pergolèse.

Mais en Italie, comme ailleurs, des miracles s'accomplissent. Et si la chanson populaire vint au secours d'autres musiques, dans d'autres pays, il est remarquable que la Péninsule fut sauvée par le chant grégorien tout autant que par la musique ressuscitée des anciens classiques. C'est d'ailleurs Malipiero et Casella qui nous en instruisent, et nous savons avec quelle ardeur ils ont participé à cette résurrection. Respighi, un autre partisan acharné du renouveau italien, a même écrit un *Concerto grégorien* pour violon et orchestre qui illustre éloquemment cette thèse.

Les musiciens italiens d'aujourd'hui ont réappris le langage italien et leur orgueilleux génie trouve maintenant

chez eux une libre expression. Ils savent que le musicien italien peut désormais s'exprimer en Italien. Ils ont débarrassé la musique italienne de ses vapeurs grossières, de son réalisme physique, et ils ont su découvrir les mesures d'hygiène qui s'imposent. Ils ont redonné un style à leur musique. Que ce soit le sentencieux, religieux et dramatique Pizzetti, que ce soit le romantique, impétueux et extravagant Malipiero, que ce soit le lyrique et serein Respighi, qui a chanté avec une si élégante somptuosité les *Fontaines* et les *Pins* de Rome, que ce soit le brillant, exubérant et habile Castelnuovo Tedesco, que ce soit des plus jeunes comme Labroca, Rieti ou Mortari, l'Italie est désormais dans la voie des réalisations précises. Elle s'est remise à sourire et à chanter comme au temps de ses splendeurs passées.

M. Castelnuovo Tedesco est assurément parmi les représentants les plus brillants de la musique italienne d'aujourd'hui. D'une activité, d'une énergie et même d'une fécondité étonnante, sa carrière a été si remplie qu'on le croirait plus âgé qu'il ne l'est. Il n'a que quarante-quatre ans. Son œuvre est déjà considérable et touche à tous les genres: opéras, ouvertures, concertos, musique de chambre, mélodies innombrables, etc. Il semble d'ailleurs que ce musicien florentin ait toutes les habiletés et tous les dons. En outre de connaître à fond le métier de musicien, c'est un linguiste très distingué. Il sait l'anglais à fond, et aussi le français, l'espagnol, le latin, l'allemand, et on n'a qu'à lire ses mélodies sur des poèmes en ces diverses langues pour se rendre compte de ses connaissances. Son cycle de trente-trois chansons sur des poèmes de Shakespeare, de nombreuses autres sur des poèmes de Walt Whitman, Shelley, etc., voilà autant de chefs-d'œuvre de prosodie.

Et puis, cet homme d'une si débordante activité trouve encore le temps et le moyen de jouer du piano, et fort bien. Son second *Concerto*, qui date de 1937, est plein d'em-

bûches. Les cadences, le finale, tout cela exige une virtuosité qui est le plus souvent l'apanage de ceux qui ne font que du piano.

Quant à cette musique, elle est assurément brillante et du type le plus sympathique. Elle est exubérante et d'une habileté consommée. C'est le parfait modèle de l'écriture virtuose. On pourrait en conclure que M. Castelnuovo Tedesco est une sorte d'émotif romantique qui se laisse griser par la matière autant que par le sentiment. La belle matière sonore avec laquelle il joue l'émeut autant que le sentiment qu'il cherche à exprimer.

M. Castelnuovo Tedesco se sent aujourd'hui en pleine gloire. Mais cette gloire, comme tout le monde, il l'a chèrement payée. Il y a vingt ans, son pays n'était pas prêt à accepter les formules que lui apportaient les musiciens de la jeune école. Il était difficile de se faire entendre sans provoquer le rire ou la colère. De sorte que les œuvres nouvelles, on ne les entendait le plus souvent qu'à travers les cris de protestation du public. La musique pure a eu fort à faire pour vaincre l'apathie et la résistance du public italien et pour l'amener enfin à prêter attention à un art qui se rattache aux plus généreuses traditions du passé. Mais aujourd'hui, la musique italienne a repris son rang parmi les grandes écoles du monde.

M. Castelnuovo est particulièrement attiré par les drames de Shakespeare. Il a écrit des ouvertures pour *Le Marchand de Venise*, pour *La Mégère Apprivoisée*, *Jules César*, *Les Contes d'Hiver* et enfin pour *La Nuit des Rois*. C'est cette dernière ouverture qu'on va entendre tout de suite. On y voit la malice de l'auteur, sa malicieuse mélancolie, enfin un côté burlesque et bouffon qui exprime à merveille l'esprit des héros fantaisistes de Shakespeare.

Ouverture du *Freischutz* WEBER

Cinquième Symphonie (mi mineur) . TCHAIKOWSKY

Fontaines de Rome RESPIGHI

Le *Freischutz* représente, à mon sens, l'une des plus riches époques du romantisme. C'est le romantisme dans toute son ardeur, le romantisme avant le galvaudage, avant la grande mode, avant que ce ne soit devenu une manière conventionnelle de penser et de s'émouvoir. Weber, autant que Berlioz, c'est le Romantisme fait homme, et l'opéra *Freischutz* est le type même de l'opéra romantique. La pièce, le livret, repose sur une légende traduite du français. La musique l'a sauvée de l'oubli, et ce n'est pas un exemple unique dans l'histoire de la musique. *Fidelio*, de Beethoven, connut un sort moins heureux. Quant à la musique du *Freischutz*, elle conserve un charme et une puissance d'évocation qui n'est pas près de s'éteindre. Le sentiment de la nature, qui y domine, la joie populaire, le folklore, la sentimentalité allemande, le fantastique et même un humeur particulier s'y expriment avec une aise et une abondance merveilleuses.

Tchaikowsky, qui doit être aussi considéré comme un romantique, a vécu de 1840 à 1893. Ce grand musicien russe jouit d'une grande popularité en Russie et dans la plupart des pays anglo-saxons, mais on le dédaigne un peu en France, par exemple. Il est même de mode, en notre pays, chez certains musiciens, de le dédaigner aussi. On n'est pas sûr que sa sentimentalité soit de bon goût.

J'avoue ne point partager ces idées exclusives. D'ailleurs, Tchaikowsky est très typiquement, essentiellement, un musicien russe. Et que sait-on du sentiment russe? Il est rare qu'on écoute la musique russe avec l'intention d'y trouver quelque chose de véritablement russe, et non cette expression de pacotille qu'on appelle l'exotisme russe, dans quoi, d'ailleurs, ont excellé de nombreux grands musiciens.

Le lyrisme, le pathétisme de Tchaikowsky gêne un peu les âmes pudiques et timorées, qui n'oseraient pas se déchirer le cœur en public. Ceux-là ne comprennent pas davantage le grand Dostoïewsky. Je dirai que dans ma prime jeunesse, Tchaikowsky me choquait, et je n'aimais guère de lui que sa musique de ballet, qui contient toujours des trésors d'invention mélodique. Aujourd'hui, je reste confondu devant l'aveu de ses symphonies lyriques comme la *Cinquième* et la *Sixième*. Car voilà bien, en effet, de la musique d'homme tourmenté et qui s'est réellement approché de la douleur tragique. Il est même certain que si la musique était une langue à idées concrète, Tchaikowsky n'eût pas ainsi confié à cet art les secrets de son âme, les tourments de son cœur, ses insatisfactions, ses appétits, en un mot le complexe de sa vie intime. Mais la musique est le pur langage du sentiment et non point celui des idées concrètes. Elle a ceci de bon que l'on y comprend ce que l'on veut, ce que l'on peut. Tchaikowsky a atteint les limites du lyrisme de chair, et cela avec une éloquence et un sans-gêne sans exemple dans la musique de tous les temps. Mais la sentimentalité de Tchaikowsky, son pathos, sa grandiloquence, son malheur même, ont du charme. C'est qu'il y a dans tout cela l'expression vraie et profonde d'un lyrisme bouleversant et émouvant. Vive donc Tchaikowsky!

Respighi est l'un des musiciens les plus représentatifs de l'Italie actuelle, avec Casella, Malipiero et Pizetti. Sa langue est claire, bien sonnante, haute en couleurs, et il semble que ce musicien ait par-dessus tout le don de l'image musicale. En effet, ses œuvres les plus connues et les plus célèbres sont justement des images musicales, prodigieuses de vie et de couleur. Les *Fontaines de Rome*, comme le titre l'indique, sont une chaude et lmineuse evocation des belles et généreuses fontaines de Rome où l'eau se mêle à la sculpture et à l'architecture avec un art sans pareil. On ne

saurait imaginer Rome sans fontaines. Elles font partie de la vie romaine. Elles sont vivantes, elles sont des personnages nécessaires de la capitale italienne. Dès lors, c'est donc à des personnages vivants que Respighi s'est adressé quand il a voulu traduire la poésie, le charme et l'abondance des belles fontaines de sa ville romaine.

Imaginons la couleur environnante d'une ville où la lumière est indéfinissable, où les monuments sont comme recouverts d'une poudre d'or, où les fontaines sont quelquefois de dimensions menues, mais où elles sont aussi, à l'occasion, monumentales, telles la fontaine de Trevi, ou encore celle de Saint-Paul. Écoutons le chant des fontaines dans le ciel si étonnamment bleu, parmi les bruits de la rue, les jeux et les cris des enfants, tout cela dans le ciel si étonnamment bleu de Rome, et vous serez d'accord avec moi que Respighi est le plus grand imagier de toute la musique. Mais un imagier qui a le don de psychologie et le sens de l'humain. Car ses images vont au fond de l'âme.

Le Cygne de Tuonela SIBELIUS
Symphonie en Mi bémol (rhénane) . SCHUMANN
Concerto en Mi mineur MENDELSSOHN
 Violon et orchestre

Le Cygne de Tuonela de Sibelius n'est pas chez nous une œuvre aussi populaire que par exemple l'ouverture *Finlande* ou la *Valse Triste*, du même auteur, mais on l'a souvent entendu et on en a peut-être déjà pénétré la poésie,

la couleur et la paix sereine. Dès qu'on nous parle de cygne, en musique, on pense tout aussitôt à celui de Saint-Saëns,

que la célèbre Anna Pavlova a immortalisé dans une extraordinaire pantomime. On pense aussi au conte fameux de Villiers de l'Isle-Adam. Mais le cygne finlandais de Sibelius ne se rattache en aucune façon à ces cygnes français, dont la légende veut qu'ils chantent avant de mourir. Selon la légende finlandaise, le héros, pour mériter la main de Pohjola, devra tout simplement tuer le cygne qui flotte mélancolique et silencieux sur les eaux noires de la rivière de la mort... Cependant, le cygne de Sibelius chante en paix. Il ignore la mort et, effectivement, il ne meurt pas.

Cette musique touche par la paix qu'elle exprime. Elle émeut aussi par son chant et par sa couleur, et la couleur orchestrale de Sibelius est assurément l'un des faits les plus remarquables de la musique contemporaine. D'ailleurs, la couleur orchestrale, c'est un peu comme la couleur du peintre. Il y en a de pures, de fines, délicates, vaporeuses. Il y en a de rutilantes, mais aussi de moins vives, sans compter certaines grisailles qui ont aussi leur charme. Et cette couleur orchestrale, c'est l'une des plus brillantes conquêtes du 19^e siècle. Berlioz, Weber, Liszt et Wagner en sont les pères...

Tandis qu'avec Schumann, la couleur est pour ainsi dire secondaire. Les symphonies de Schumann n'ont d'ailleurs ni le ton, ni le pathos, ni le panache qui commandent généralement les couleurs rutilantes. Schumann est plutôt le musicien du tourment intérieur, qui s'accommode volontiers de la grisaille, de cette divine grisaille dont je viens de parler, et dont Beethoven, avant lui, s'est quelquefois accommodé. Ce qui nous émeut dans la musique de Schumann, malgré la grisaille de son orchestre, c'est le lyrisme chaud et vivant qu'elle contient, c'est son ardeur passionnée, c'est le conflit de sa joie et de son désespoir. En effet, cette musique est faite de tendresse soumise et de force révoltée. C'est la lutte de deux sentiments faits pour se

compléter et qui se heurtent sans jamais se fondre dans la paix véritable. Cette musique, aussi bien, comme toute musique vivante, reflète l'image même de la vie de son auteur.

Voici d'ailleurs ce qu'il écrivait à un ami dès l'âge de dix-neuf ans: « Depuis quelques semaines, ou plutôt depuis toujours, je m'apparais à la fois si pauvre et si riche, si abattu et si vigoureux, si las de la vie et si plein d'énergie vitale... » Ce va-et-vient perpétuel entre deux états d'âme, entre deux sensibilités en lutte, on le retrouve tout entier dans sa musique, où l'on voit le conflit de deux types que lui-même a qualifiés, Eusébius et Florestan, dont l'un, selon l'heureuse définition de Victor Basch, « incarne les penchants tendres, rêveurs, nostalgiques, et l'autre, les élans tumultueux, l'agitation, la vigueur active de sa nature... » Et le romantisme intérieur de Schumann a exaspéré encore cette dualité, qui fut l'un de ses plus grands tourments vers la fin de sa vie.

Il n'a rien manqué à Schumann pour en faire un héros romantique tel que nous le concevons. Cet être doux, timide et taciturne a connu le désespoir, l'inquiétude, la maladie, la folie. Si le romantisme n'est pas que grandiloquence et impudeur, si c'est aussi bien « pureté dans la souffrance et amour du silence », Schumann devient un héros romantique de premier plan. C'est ainsi que nous découvrons Schumann à travers ses biographes, dont quelques-uns nous font pénétrer au plus profond de ce cœur tourmenté qui, dès l'adolescence, ressent déjà les premières morsures d'un mal qui le conduira à la folie et à la mort.

Le *Symphonie Rhénane* fut écrite en 1850, à Dusseldorf. Elle fut accueillie sans beaucoup d'enthousiasme par le public, s'il faut en croire le journal de Clara Schumann. D'ailleurs, les symphonies de Schumann ont accompli lentement leur route vers le succès. Et aujourd'hui encore, ce sont des œuvres qui ne soulèvent jamais l'enthousiasme

des foules. Nous avons déjà dit qu'elles n'ont justement pas le ton qu'il faut pour parler aux grandes foules, et que Schumann n'était pas un tribun de l'espèce ronflante.

Mais Schumann aimait cette symphonie d'une façon toute particulière. A son avis, « elle reflète ici et là quelque chose de la vie rhénane... » Et puis, nous savons que la quatrième partie lui fut inspirée par une cérémonie grandiose, dans la cathédrale de Cologne, lors de l'intronisation du cardinal Geissel. Cette quatrième partie a en effet tous les caractères d'un accompagnement pour une cérémonie solennelle. Mais Schumann n'aimait point qu'on révélât le sujet d'inspiration de cette partie, comme de tout le reste. Il prétendait qu'il ne fallait pas « montrer trop crûment son cœur au public, et que l'œuvre d'art n'en avait ainsi que plus d'effet ». « Et puis, disait-il encore, les auditeurs se dispensent en même temps de comparaisons absurdes... »

Avec Mendelssohn, nous ferons une incursion dans ce que nous pourrions appeler la musique heureuse. Car Mendelssohn a vécu en pleine période romantique sans avoir été touché par ce que certains malveillants appellent le virus romantique... Je crois plutôt que Mendelssohn, comme tous les grands musiciens de son temps, a vécu en honnête homme, et qu'il a obéi aux directions de son caractère et aux besoins de son tempérament. Dois-je dire que je prends ici l'expression « honnête homme » dans son sens 18^e siècle. C'est ainsi qu'on disait alors que « tout honnête homme doit savoir la musique... »

La musique, Mendelssohn la savait. Et nous nous amusons un peu de nos jugements de jeunes qui voulaient qu'une musique élégante, aimable et facile, comme par exemple celle de Mendelssohn, fût nécessairement inférieure. Ce qui est inférieur, c'est la jeunesse mal éduquée et aveugle... On oublie si volontiers que Mendelssohn avait du génie et que son œuvre est toujours vivante. Il est

certain que cette musique de source vive est un peu froide et objective, et qu'on peut l'écouter sans se prendre la tête entre les mains. Une telle musique ne pose aucun problème cosmogonique ou philosophique. L'époque romantique est beaucoup plus variée qu'on ne l'imagine. Entre ces pôles si opposés que sont Chopin et Mendelssohn, il y a place pour une infinité de nuances que nous n'avons plus le droit d'ignorer.

Mendelssohn appartient à cette époque heureuse où il était naturel d'écrire à dix-sept ans des œuvres définitives. En ce temps-là, on reconnaissait volontiers du génie à la jeunesse, quand celle-ci s'avisait d'en avoir. Les grandes capitales d'Europe n'attendaient pas qu'un musicien fût accablé d'ans et de rhumatismes pour le fêter et le reconnaître. Mendelssohn avait dix-sept ans quand il écrivit la musique du *Songe d'une Nuit d'Été*, qui est assurément un chef-d'œuvre. A ce point un chef-d'œuvre inégalé et inégalable que Richard Strauss s'est récusé quand on lui a demandé d'écrire une nouvelle musique de scène pour la féerie de Shakespeare. Car la musique du *Songe d'une Nuit d'Été* a été déclarée contraire à l'esprit nazi et elle a dû, en théorie du moins, regagner l'Angleterre. Mendelssohn était juif, de son vrai nom Mendel. *Mendel's sohn*, ce qui veut dire *filz de Mendel*... en anglais comme en allemand...

Mendelssohn avait trente ans quand il pensa à écrire un concerto de violon, pour son ami le violoniste Ferdinand David. Cependant, l'heureux concerto ne fut joué en première audition que six ans après. C'est une musique trop connue pour que je me laisse aller à la prétention d'en définir le caractère et le style. Depuis un siècle qu'il existe, aucun autre concerto ne peut se vanter d'être aussi populaire, aussi connu, aussi heureux que celui-ci. C'est une musique sans secrets.

Concerto pour violon et orchestre . . . GLAZOUNOW
(Op. 82, en la mineur)

Symphonie en Ré majeur SIBELIUS
(N° 2, Op. 43)

Glazounow est un musicien que l'on situe assez mal dans la production musicale actuelle. Sait-on seulement que ce musicien russe, né en 1865, a connu une grande célébrité, et qu'il est mort il y a quelques années à peine, en 1937, à Paris? Pour les jeunes générations, Glazounow était un homme du passé, un musicien du 19^e siècle oublié dans notre temps. Il est vrai qu'il vivait à l'écart du mouvement musical de son pays, surtout depuis la dernière révolution russe.

Glazounow a plus d'un trait de ressemblance avec Mendelssohn, à qui on l'a quelquefois comparé. Sa position sociale, son influence dans la musique russe, correspondent un peu à celle de Mendelssohn dans la musique allemande. Sa situation de famille rappelle par l'aisance celle de la famille Mendelssohn. Fils d'un riche libraire, héritier de la Maison Balaïeff, éditeurs de musique, il a connu le même luxe, le même confort, les mêmes facilités dans la carrière, que Mendelssohn. Ce bonheur, ce manque d'inquiétude, sa musique en est pleine. Et c'est ce qui fait qu'elle n'est jamais d'une sensibilité pathologique. Son classicisme heureux est infiniment plus proche de Saint-Saëns que de Brahms, dont on dit qu'il subit l'influence.

N'a-t-on pas dit des gens heureux qu'ils sont sans histoire? Eh bien! Alexandre Glazounow fut célèbre à Saint-Pétersbourg, sa ville natale, dès l'adolescence. Il a dix-sept ans quand on dirige sa première symphonie et il en a vingt quand il fait entendre *Stenka Razin*, d'où est sorti le célèbre *Chant de la Volga* qui a fait le tour du monde. Car c'est lui, l'auteur du *Chant de la Volga*.

D'une fécondité étonnante, Glazounow n'a jamais cessé d'écrire. Le catalogue de ses œuvres comprend huit symphonies, cinq suites d'orchestre, des sérénades, des fantaisies, des concertos, dont celui de violon en *la* mineur, de la musique de chambre, sans compter des œuvres de circonstance comme l'*Hymne à Pouchkine*, la *Cantate du Couronnement*, la *Marche Triomphale* pour l'Exposition de Chicago de 1893, enfin et parmi d'autres encore, l'*Ouverture Solennelle* qu'il dirigea lui-même à New-York en 1930. Glazounow a touché à tous les genres, sauf à l'opéra.

Mais Glazounow n'a jamais été un novateur, ni un chef d'école au sens révolutionnaire du mot. Ses disciples, il les doit bien plus à son enseignement qu'à l'influence de ses œuvres. Son art essentiellement savant et académique devait admirablement servir ses démonstrations pédagogiques, surtout à une époque où le métier parfait était encore peu répandu en Russie. On trouvait réponse à tout dans son savant bagage. Tous les problèmes y étaient résolus selon des lois fixes, conformes aux règles déjà établies par son maître Rimsky-Korsakoff.

On retrouve cependant l'influence de Glazounow chez les partisans de la musique pure, chez Scriabine autant que chez Strawinsky ou Prokofieff. On la trouve même chez les jeunes musiciens de la Russie Soviétique comme Shostakovitch, imprécise et désordonnée, sans doute, ce qui prouve combien l'académisme s'est profondément enraciné dans les écoles de Moscou et de Leningrad.

Malgré sa célébrité et sa gloire, Glazounow est toujours demeuré un homme simple. Les fêtes splendides de son jubilé en Russie, aux environs de 1907, il les a accueillies avec modestie, et il a laissé partout le souvenir d'un cœur généreux et désintéressé. Personne ne peut dire ce que deviendra sa musique. Après une éclipse souvent inévitable

immédiatement après la mort, il se peut que la musique de Glazounow retrouve le succès d'autrefois le jour où, fatigué de l'anarchie ou de l'absence de beau métier, on reprendra goût aux choses bien faites, fussent-elles froides et impersonnelles. Le retour ou l'entrée triomphale de Rossini dans l'arène symphonique ouvre la porte à toutes les possibilités.

Avec Sibelius, de l'autre côté de la frontière, frontière si douloureuse en ce moment pour le pauvre grand musicien de la Finlande, avec Sibelius, dis-je, on s'approche d'un art plus profondément humain. Car il y a un cœur d'homme dans l'œuvre de Sibelius, un cœur douloureux et héroïque comme celui de Chopin, tourmenté et décidé à vaincre comme celui de Wagner. On aura rarement vu un musicien s'identifier avec les inspirations de son pays autant que Sibelius avec la Finlande. L'œuvre de Sibelius a pour ainsi dire été faite au cours de cette époque héroïque où la Finlande a combattu pour la liberté et la justice, ainsi qu'on a accoutumé de le dire. Depuis l'apparition du poème symphonique *Finlandia*, qui est comme l'éloquente et émouvante réclamation d'Euterpe devant les dieux, depuis les symphonies, qui sont au nombre de huit, l'art de Sibelius retentit dans le cœur et dans l'esprit de ceux qui sont encore sensibles à la grandeur des génies. Et Sibelius, déjà, dans l'histoire, s'inscrit comme l'une des plus grandes figures musicales du commencement du 20^e siècle.

L'œuvre de Sibelius est connue dans le monde entier, et sa *Valse Triste* a certainement plus fait pour sa gloire, auprès des gens simples, que ses plus belles symphonies. Mais les symphonies auront leur heure, qui évoquent « tantôt en couleurs brillantes et fortes, en rythmes vigoureux et nerveux, en sonorités éblouissantes, tantôt en tableaux d'un mysticisme suggestif, les grands héros de l'épopée nationale et des légendes mythologiques de la Finlande ».

Sibelius est un grand nom, et une grande personnalité. Raffinée, sensible, terriblement humaine, sa musique porte la marque d'un tempérament lyrique qui a, à l'occasion, tout l'esprit du folklore finlandais. Elle en a aussi la mélancolie ardente et sereine.

Et pourtant, Sibelius se défend d'avoir jamais utilisé le folklore dans sa forme élémentaire et primitive. Le folklore que l'on trouve dans son œuvre, il l'a inventé. Car cet homme-là, car ce musicien-là ne peut pas penser et respirer autrement qu'en finlandais.

La *Seconde Symphonie en ré* majeur date des années 1900-1902, et porte en quelque sorte l'empreinte de l'héroïque bataille que livrait déjà la Finlande contre la Russie. Et c'est sans doute ce qui la rend aujourd'hui si émouvante. C'est d'ailleurs une œuvre impressionnante en toutes circonstances. Cette musique transporte pour ainsi dire aux époques légendaires et héroïques où le langage des dieux était chose courante et naturelle. Les mélodies, les thèmes, sont magnifiques, et l'orchestration, comme toujours dans Sibelius, remarquable de couleur. Le mouvement lent est une admirable méditation, cependant que le scherzo s'attaque aux éléments dans une rage joyeuse. Quant au finale, il est splendide de puissance et d'exaltation. Tout ensemble, cette symphonie est forte, directe d'accent et, en somme, d'une humanité si simple et émouvante qu'on y est sensible même si on ne sait rien de la musique. On y est sensible comme aux éléments de la nature. En tout cas, si l'on doit dans l'avenir parler d'une musique finlandaise comme on parle d'une musique française ou allemande, c'est à Sibelius qu'on devra cette héroïque création d'un art finlandais.

The Return of Lemminkainen (Op. 22) SIBELIUS
Symphonie N° 1, en mi mineur . . . SIBELIUS
Rhapsodie sur un thème de Paganini RACHMANINOFF
Finlandia SIBELIUS

Sibelius est né le 8 décembre 1865, de telle sorte que l'hommage de M. Barbirolli et de l'Orchestre Philharmonique de New-York tombe on ne peut plus juste. D'ailleurs, Toscanini et l'Orchestre de la N. B. C. ont aussi, et de façon inoubliable, célébré la gloire du plus grand musicien de la Finlande.

C'est que Sibelius est célèbre en Amérique, où on le vénère à la manière d'un dieu. Il est également très aimé en Angleterre et il est inutile de dire que ce grand musicien est l'une des plus pures et des plus fortes gloires de la Finlande. Aussi, la Finlande honore ses grands hommes et en prend soin. Grâce au gouvernement de son pays, Sibelius est depuis longtemps à l'abri des difficultés matérielles de la vie, et il peut poursuivre son œuvre sans redouter les revers de fortune. Il est assuré d'une rente à vie.

Mais Sibelius a eu une vie très dure pendant de nombreuses années et il a même failli sombrer dans la misère. Et ce n'est assurément pas sans raison qu'il trouvait insensé de s'adonner à la composition sans s'assurer d'abord de la vie matérielle. Car « là est le drame irréductible », disait-il, et nous savons que ce fut le drame de la plupart des grands maîtres.

Il y a quelque trente ans, dans l'histoire de la musique, on ne distinguait guère la Finlande de ses Etats voisins: la Suède et Norvège. Grieg, Berger et Sibelius étaient par commodité réunis aux écoles allemandes et russes. Mais une fois venue l'autonomie politique de ces pays nordiques, il a bien fallu se rendre compte que leur musique avait aussi un caractère propre. Et Sibelius devint l'expression

même de la Finlande recouvrant la liberté. Et avec Sibelius, la voix de la Finlande se fait désormais entendre dans le grand concert, dans le grand orchestre international. Et cette voix, nous savons, nous avons senti combien elle est forte, personnelle, éloquente et émouvante.

On est un peu surpris, parfois, que Sibelius porte un prénom français, celui de Jean. C'était la coutume, en pays nordique, à la fin du siècle dernier, de porter des prénoms français. Et un oncle du grand musicien Sibelius, armateur à la Havane, avait justement francisé son prénom de Johan en celui de Jean. Comme il avait laissé à sa mort un nombre considérable de cartes de visite, le petit musicien Johan Julius Christian les utilisa, et c'est sous le prénom de Jean qu'il fut tout de suite connu.

Le petit Jean Sibelius s'adonna à la musique dès l'âge de cinq ans, mais il ne reçut ses premières leçons de piano qu'à neuf ans. C'est le violon, surtout, qui l'attirait, et il en fit sérieusement l'étude. Entre quinze et vingt ans, il travailla ferme du matin au soir, et pourtant sans succès. Ainsi qu'il le dit lui-même, cet échec fut l'une des tragédies de sa vie. Car il avait ambitionné de devenir coûte que coûte un célèbre violoniste, et il dut enfin se rendre compte, après tant d'années de dur labeur, qu'il s'y était mis trop tard... Il détestait la plume et l'encre, à quoi il préférerait l'élégant archet du violon...

Tout jeune, il s'intéresse aussi au drame, au théâtre, mais d'une façon superficielle. Au fond, c'est la musique qui le captive, et il surmonte son dégoût de la plume et de l'encre, en somme pas très sérieux. Il étudie d'arrachepied et s'impose une sévère discipline.

C'est alors qu'il livre au public ses premières œuvres pour orchestre, *Le Chant des Athéniens*, en 1899, et la série de ces tableaux patriotiques qui se termine par la célèbre *Finlandia*, qui porta différents titres, comme *Suomi* en pays

nordiques, comme *Vaterland* en Allemagne, comme *Patrie* en France et *Impromptu* en Russie. Car cette célèbre page fut longtemps interdite comme étant de nature à exciter les mouvements de révoltes déjà naissants en Finlande.

Sibelius touche le grand public par la matière même de son lyrisme, par sa couleur orchestrale beaucoup plus que par sa maîtrise architecturale des formes.

Ce n'est pas ici le lieu ni l'occasion de discuter des trois dimensions classiques, de l'esprit, de la forme et du fond, et nous laisserons aux historiens de l'avenir le soin de décider si l'œuvre de Sibelius satisfait aux plus rigoureuses exigences du code. L'art de Sibelius supporte allègrement le dithyrambe de ses partisans, et nous avons vu qu'on peut être sensible à cet art même si on ne sait rien de la musique. On y est sensible comme aux éléments de la nature, comme à sa grande voix colorée et vibrante. Cet art sombre et tragique trouve une résonance dans le cœur et dans l'esprit de tous ceux qui sont émus devant la grandeur des génies. Et si l'on doit dans l'avenir parler d'une musique finlandaise comme on parle d'une musique allemande ou française, c'est à Sibelius qu'on devra cette héroïque création. Déjà, dans l'histoire, Sibelius s'inscrit comme l'une des plus grandes figures du 20^e siècle.

Symphonie en Do mineur, N° 2, Op. 17 . TCHAIKOWSKY

Concerto en Ré majeur, Op. 35 TCHAIKOWSKY

Pour violon et orchestre

Suite du ballet Casse-Noisette, Op. 71a . TCHAIKOWSKY

Strawinsky a été dès le plus jeune âge impressionné par la musique de Tchaikowsky, et il n'a jamais compris, ainsi qu'il le révèle dans les *Chroniques* de sa vie, que ses confrères se soient obstinés à ne voir la musique russe authentique qu'à travers les Cinq: Balakirew, Moussorgsky, Borodine, César Cui et Rimsky-Korsakoff. Il trouve justement que l'élément national, chez Tchaikowsky, découle de sa nature même, tandis que chez « les autres, dit-il, la tendance nationaliste était un esthétisme doctrinaire qu'ils tenaient à imposer » et qui venait du dehors. Et il dit encore que « cette esthétique nationale-ethnographique que ces autres s'obstinaient à cultiver n'est, au fond, pas très loin de l'esprit de tous ces films qu'on voit sur la vieille Russie des tsars et des boyards. Ce que l'on constate chez eux, comme du reste chez les folkloristes espagnols modernes, tant peintres que musiciens, c'est précisément cette naïve mais dangereuse velléité qui les porte à refaire un art déjà créé d'instinct par le génie du peuple. Tendance assez stérile, conclut Strawinsky, mal dont souffrent nombre d'artistes de talent. »

Mais Strawinsky se présente comme chef d'orchestre, et nous connaissons bien ses idées sur les devoirs du chef d'orchestre. Il a maintes fois dit que la musique doit être transmise et non interprétée. Il redoute ces interprétations qui révèlent avant tout la personnalité de l'interprète et trahissent les intentions de l'auteur, et il a souvent souffert du mot et de la chose. Mais nous savons que Toscanini est au nombre de ses admirations, car il dit quelque part dans ses chroniques qu'il n'a « jamais rencontré chez un

chef jouissant d'une célébrité mondiale une telle abnégation, une telle conscience, une telle honnêteté artistique ». Quand on connaît Strawinsky, on peut mesurer tout ce que contiennent d'admiration réelle des propos aussi mesurés. Et pour rester conforme aux théories de Strawinsky, on ne doit pas oublier, en l'écoutant diriger les œuvres de Tchaikowsky, que « la valeur de l'exécutant, ou chef d'orchestre, se mesure à sa faculté de voir ce qui se trouve dans la partition et non pas à son obstination d'y chercher ce qu'il voudrait qui y fût ». Mais pour nous, Igor Strawinsky est un grand musicien avant d'être un grand chef d'orchestre. Nous l'écoutons tous comme chef d'orchestre, mais nous ne pouvons pas dissocier son rôle de chef de sa puissante personnalité comme compositeur. Nous voulons voir dans son geste, avant tout, l'hommage d'un grand musicien à un autre grand musicien. Le lyrisme sensible et direct de Tchaikowsky, passé au crible féroce intelligent de Strawinsky, demeure encore du bon lyrisme, parce que nous croyons que personne mieux que Strawinsky n'a pénétré le caractère, le tempérament, l'accent véritablement russe de Tchaikowsky. Soyons donc certains que ce que nous entendons est du vrai Tchaikowsky, et non pas une interprétation fardée, chatoyante et abusive.

La deuxième symphonie de Tchaikowsky date de 1872, et c'est Nicolas Rubinstein qui en donna la première audition à Moscou en 1873. De toutes les symphonies de Tchaikowsky, elle est considérée comme la plus nationale, la plus russe, à tel point qu'on l'a appelée la *Petite Symphonie Russe*. On pourrait tout aussi bien dire la *Symphonie Petite Russe*, puisque la plupart des matériaux qui sont à son origine sont empruntés au folklore de la Petite Russie. Ce n'est pas une œuvre de jeunesse, et pourtant l'auteur n'avait que trente-deux ans au moment de sa composition, puisqu'il est né en 1840, il y a tout juste un

siècle cette année. Des quatre parties qui la composent, le scherzo et le finale sont les plus remarquables. Le scherzo, d'un rythme et d'une harmonie infiniment riches, s'élance avec vivacité et bonne humeur à la conquête de ses thèmes, cependant que le finale, dont l'un des thèmes est inspiré d'une danse petite-russienne, atteint à une verve irrésistible.

Quant au Concerto de violon en ré majeur qui sera joué par la violoniste Erica Morini, il date de 1878 et porte déjà l'opus 35. Ce qui prouve la fécondité de Tchaikowsky, puisque la *Deuxième Symphonie*, qui est de 1872, porte le numéro 17. Il fut composé à Clarens, en Suisse, où Tchaikowsky avait passé le printemps en compagnie de son ami le violoniste Kotek, qui jouait souvent pour lui.

Ce concerto, à l'origine, avait été dédié au fameux violoniste Léopold Auer, qui était professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et violoniste de la cour du tsar. Mais Léopold Auer, tout d'abord, n'aima point le concerto et refusa de le jouer. Ce que prouve cette note du journal de Tchaikowsky: « Je ne sais pas si ma dédicace fut flatteuse pour M. Auer, mais en dépit de sa franche amitié, il n'a jamais fait l'effort de vaincre les difficultés de mon concerto. Il le trouve impossible à jouer et ce verdict, venant d'une telle autorité, a eu pour effet de maintenir dans le royaume des choses oubliées ce malheureux produit de mon imagination. »

C'est le violoniste Adolf Brodsky qui le joua en première audition à un concert de la Philharmonique de Vienne en 1881, et qui le joua ensuite à travers l'Europe et même en Amérique. D'une façon générale, ce concerto fut très mal accueilli en Europe par la critique qui n'y trouva que torture pour les oreilles. Quand vous aurez entendu ce concerto, que la violoniste Erica Morini joue dans sa version originale, et non pas dans la version révisée de Kreisler, vous apprécierez avec une juste rigueur l'entendement des critiques viennois de 1881. Léopold Auer, par

la suite, a d'ailleurs modifié son opinion de ce concerto. Il l'a souvent joué et fait jouer à tous ses élèves.

Le ballet *Casse-Noisette* entre dans le domaine de nos connaissances intimes. Car cette suite est au répertoire de tous les orchestres du monde, et il ne se passe pas de jours où nous n'entendions au moins quelques mesures de la *Valse des Fleurs*. La radio fait une étonnante consommation de *Casse-Noisette*.

Le sujet de ce ballet, composé en 1891, est tiré d'un conte d'Hoffman tel qu'on le trouve dans la version française d'Alexandre Dumas. Il s'agit d'une réunion autour d'un arbre de Noël, où les poupées s'animent autant que les enfants. Il y a là un jouet casse-noisette en forme de vieil Allemand qui casse les noix dans ses mâchoires. A jouer avec, les enfants brisent le casse-noisette, au grand désespoir de la petite Marie. Enfin, l'arbre de Noël grandit, les jouets et le casse-noisette s'animent et dansent et vont même jusqu'à livrer bataille aux soldats de plomb. Enfin, le casse-noisette, sauvé du désastre final, se transforme en Prince Charmant et rejoint les forêts enchantées sous l'œil amusé de la petite Marie.

Il y a là, d'abord, une ouverture en miniature, une *Marche*, la danse de la fée en sucre, une danse russe, le *Trepak*, une danse arabe, une danse chinoise, la danse des mirlitons, et enfin la *Valse des Fleurs*.

Suite pour cordes, Op. 70 TCHAIKOWSKY

Concerto de piano, si bémol TCHAIKOWSKY
(Souvenir de Florence)

Suite du ballet: Lac des Cygnes . . . TCHAIKOWSKY

On peut considérer Tchaikowsky comme un grand musicien romantique, l'un des derniers romantiques. Il en a la sensibilité, la mélancolie douloureuse, et le besoin forcené d'exprimer tout cela. Il est d'ailleurs né au temps de la grande ferveur romantique, puisqu'il naquit en 1840. Il est mort à Saint-Petersbourg, aujourd'hui Leningrad, en 1893. Mais de naître et de vivre en ce temps-là ne conférait point nécessairement des titres romantiques. Et on sait bien que Saint-Saëns, par exemple, né en 1835 et mort en 1921, n'est pas du tout romantique. C'est une affaire de tempérament et de sensibilité. Or, la sensibilité de Tchaikowsky était romantique.

Il commença l'étude du piano dès l'âge de sept ans. Mais vers l'adolescence, il poursuivit des études de droit dans l'espoir d'entrer au ministère de la Justice de son pays. Et ce n'est qu'en 1862, par conséquent âgé de vingt-deux ans, qu'il se mit sérieusement à l'étude de la musique. Il entra au Conservatoire de Saint-Petersbourg, qui venait d'être fondé par Antoine Rubinstein, et c'est ainsi qu'il décida d'entrer dans la carrière musicale. En 1866, lorsque Nicolas Rubinstein, frère du précédent, fonda le Conservatoire de Moscou, Tchaikowsky y devint professeur d'harmonie, ce qui lui donna au moins des titres professionnels.

Parmi d'autres œuvres, le *Concerto en Si bémol* date de cette époque féconde entre toutes. Mais ce surmenage provoque une grande fatigue nerveuse, et il doit se reposer. Enfin, il revient à la santé et il se marie pour de bon en 1877. Mais si mal qu'il doit tout abandonner après trois mois de vie en commun, et aller de nouveau se reposer au loin, en Suisse. Déjà, sa musique était jouée, et il avait

Voir

Page 360

des admirateurs. Parmi ceux-ci, il y a la célèbre Madame Von Meck qui a même entretenu Tchaikowsky pendant plus de douze ans, qui a même largement assuré son existence, à la condition qu'ils ne se voient jamais. Et c'est un épisode très curieux, assurément, dans la vie de Tchaikowsky que cette liaison étrange et mystérieuse, désintéressée, où l'amitié ne fut entretenue que par la correspondance. Sans cette amitié, sans cette aide, Tchaikowsky aurait peut-être sombré, et jusqu'à ce que la correspondance des deux amis fût publiée, on pouvait bâtir toutes sortes d'hypothèses, hypothèses aussi gratuites que, souvent, désobligeantes pour l'un comme pour l'autre. Ainsi aidé, Tchaikowsky voyage et travaille quand il veut: il est à l'abri des soucis matériels et il peut attendre la renommée et la gloire avec sérénité. Il écrit des symphonies, des opéras, il les dirige un peu partout en Russie, son nom s'impose. La *Quatrième*, la *Cinquième Symphonie* datent de ce temps-là, et aussi l'opéra *Eugène Onéguine*, et aussi *La Dame de Pique*. Il est heureux, croit-on; du moins, il devrait l'être; et pourtant, sa musique est empreinte de mélancolie. Et cette mélancolie, on se perdra longtemps en conjecture avant de pouvoir l'expliquer. Je dirais en passant à ceux qui sont curieux de la sensibilité de Tchaikowsky, curieux de ses sentiments, de sa psychologie, qu'ils trouveront une précieuse documentation dans sa correspondance avec Madame Von Meck, et aussi dans le livre de Barbara Von Meck, intitulé *L'Ami bien-aimé*, écrit en collaboration avec Catherine Drinker Bowen.

Mais cette amitié ne fut pas éternelle. Un jour, vers les années 1890, Tchaikowsky reçut une lettre de sa chère amie, lui disant qu'à la suite de revers de fortune, elle allait se trouver forcée de lui retirer la pension qu'elle lui servait depuis longtemps. Tchaikowsky prit si mal cette nouvelle inattendue qu'il lui répondit avec brutalité, ce qui mit fin à une amitié aussi longue, aussi belle que lucrative.

Mais la réputation de Tchaikowsky était faite, et il entreprit alors un voyage très profitable en Amérique, d'autres voyages en France, en Belgique et en Angleterre. Mais il est de nouveau malade, épuisé, nerveux, terriblement mélancolique. Et c'est l'époque de la *Symphonie Pathétique*, qui reflète si bien cet état d'âme. Enfin, au mois de novembre 1893, il est de nouveau à Saint-Petersbourg, où il doit diriger des concerts. On prétend qu'au cours d'une répétition il aurait bu de l'eau polluée et qu'il serait mort quelques jours après du choléra.

Tchaikowsky a eu beaucoup d'ennuis avec ses concertos. Il avait espéré que le célèbre pianiste Nicolas Rubinstein, qui l'avait appelé au Conservatoire de Moscou, jouerait son concerto de piano en première audition, et il le lui avait dédié. Tout heureux de son œuvre nouvelle, Tchaikowsky invita un jour Nicolas Rubinstein et quelques amis à venir l'entendre dans l'une des classes du Conservatoire. Rubinstein, qui n'était apparemment point de bonne humeur, resta muet après le premier mouvement, et l'andantino ne provoqua pas davantage de réaction. Le finale, à son tour, fut accueilli par le plus profond silence. Tchaikowsky, n'y tenant plus, voulut enfin savoir de Rubinstein ce qu'il pensait de son œuvre. Et c'est alors que l'opinion de Rubinstein lui tomba sur la tête comme un bolide. « Ce concerto est trivial, vulgaire, anti-pianistique, et presque sans valeur, lui dit Rubinstein. Certains passages ont été empruntés à d'autres compositions, et voici d'ailleurs comment ça se passe... » Et Rubinstein se mit au piano et en fit une désobligeante parodie... Tchaikowsky raconte qu'il quitta la chambre où avait eu lieu l'*exécution* (c'est le cas de le dire) dans un état voisin de la colère et de l'agitation la plus incontrôlable. Mais Rubinstein vint ensuite le trouver et lui dit que s'il revisait son concerto selon ses vues, il le jouerait à ses concertos... A quoi Tchai-

kowsky répliqua qu'il n'en changerait pas une note et qu'il le publierait tel qu'il était... Néanmoins, la seconde édition de ce concerto comporte des changements considérables, et nous savons que Rubinstein, par la suite, reconnut son erreur et qu'il joua le malheureux concerto avec un énorme succès. C'est Hans de Bulow, le gendre de Liszt, qui joua le concerto en si bémol en première audition, à Boston, en 1875. Le nom de Rubinstein a été rayé de la dédicace, qui porte maintenant celui de Bulow. Une aventure à peu près semblable était arrivée au concerto de violon, que le célèbre violoniste Auer avait refusé de jouer, pour revenir ensuite sur sa décision...

Aujourd'hui, le jugement de Rubinstein nous étonne, et dans une œuvre aussi caractérisée que ce concerto, surtout dans le finale, que nous importe la distinction. Une danse cosaque comme celle qui anime le finale du concerto, nous savons bien que ce n'est pas une danse de salon, ni une danse de cour.

Néanmoins, bien des gens, bien des auditeurs n'aiment pas Tchaikowsky et lui reprochent sa larmoyante sentimentalité, ce que j'appellerais bien plutôt sa profonde mélancolie. En somme on lui reproche de nous émouvoir trop directement et d'une façon physique.

L'*Adagio cantabile* et l'*Allegro vivace* de la suite pour cordes qui est intitulée *Souvenir de Florence* datent d'une époque où le grand musicien russe pensait surtout à la musique de chambre. Le grand tourment n'y éclate point. De même, la suite, le ballet du *Lac des Cygnes* a plutôt le souci de la danse aimable et virtuose, ainsi que la concevaient des musiciens comme Delibes ou encore Adolphe Adam, que Tchaikowsky admirait beaucoup et qu'il considérait comme les maîtres de ce genre de ballet. Il y a de la musique de ballet dans plusieurs opéras de Tchaikowsky, mais *Le Lac des Cygnes*, *La Princesse endormie* et *Casse-Noisette* sont des ballets au sens le plus net du mot.

L'histoire du *Lac des Cygnes* est charmante. Il s'agit de cygnes enchantés qui vivent dans un lac et qui, la nuit, reprennent leur forme humaine. Le prince Siegfried est amoureux d'Odette, qui est la reine des Cygnes, et il veut l'épouser. Ils s'y engagent et ils mourront s'ils rompent leur promesse. Au cours d'un bal, Siegfried se trompe de fiancée, par suite de l'intervention de l'enchanteur Rotbart, et les amoureux vont en mourir... Mais l'enchanteur, à la fin, ramène le bonheur au cœur des fiancés... et favorise leur union...

Symphonie en Do majeur BIZET

Bizet, c'est le musicien de *Carmen*, de *L'Arlésienne* et des *Pêcheurs de Perles*. Il est vrai que ce bagage suffirait à la gloire de ce musicien français. Mais dès le plus bas âge, Bizet s'est essayé à la musique pure. Né en 1838, on le voit déjà, à dix-sept ans, aborder la forme symphonique.

Et la *Symphonie en Do majeur* est justement l'une de ces œuvres de jeunesse qui parut, dans le temps, si obscure, si lourde et dénuée de mélodie. Elle fut écrite en 1855, mais elle ne fut éditée qu'en 1935, l'année même où Félix Weingartner la fit entendre à ses concerts de Bâle, en Suisse, l'année même où Charles Munch venait de la révéler aux auditeurs de la salle Pleyel, à Paris. Sans doute, cette œuvre de jeunesse n'apporte guère rien de neuf au problème de la symphonie telle que l'avaient laissée Beethoven, Schubert et Mendelssohn, et il y faut surtout chercher les promesses d'un auteur qui, hélas, n'eut pas le temps de donner toute sa mesure, qui n'eut pas le temps d'écrire

tous les chefs-d'œuvre dont il était capable. Car Bizet est mort à trente-sept ans, en 1875.

Le premier mouvement de cette symphonie n'est guère autre chose qu'un magnifique devoir d'école, qui n'a d'ailleurs rien de grandiose ni d'épique. On pense à Haydn et à Mozart, et on est déjà étonné de la maîtrise de cet adolescent, qui l'a écrit. Mais déjà, le second mouvement, l'adagio, apporte quelque chose de neuf, et c'est assurément la partie la plus significative de toute la partition. Toutes les promesses de Bizet sont là, qui seront réalisées ensuite plus intensément dans les œuvres comme *Carmen*, *Patrie*, etc. Ici paraît déjà cette nature chaude et abondante qui caractérise Bizet. La mélodie, chantée à découvert par la clarinette, présente un caractère méridional particulièrement typique de Bizet. Bref, cet adagio est une sorte d'adorable et chaude sérénade qui croît en intensité et en expression, et qui mène à un scherzo pétillant et agile, enfin à un finale qui est une sorte de *mouvement perpétuel* du plus habile effet. L'écriture nerveuse, fine, dépouillée du superflu, la couleur orchestrale, l'élégance et la netteté du plan, tout concourt à faire de cette œuvre une page surprenante où s'affirme la personnalité d'un adolescent qui à dix-sept ans était déjà un grand musicien. Une telle œuvre méritait de revivre, et il faut bénir les musicographes qui se sont avisés de la sortir des archives du Conservatoire de Paris, où elle dormait depuis plus d'un demi-siècle.

Emile Vuillermoz a écrit de Bizet que c'est un musicien « qui parle franc et qui parle net. C'est un fils de Montaigne, dit-il, et qui n'admet pas la moindre obscurité dans la pensée et dans l'élocution. Il veut que, dans son art, tout puisse se comprendre et s'expliquer. Et il y arrive grâce à la merveilleuse infaillibilité de son vocabulaire, de sa grammaire, de sa syntaxe, grâce à l'aisance de son sentiment mélodique, de son écriture harmonique et de son orchestre

inimitable.» A quoi j'ajouterai encore avec Vuillermoz que « l'auteur de *L'Arlésienne* est vraiment le symbole le plus complet de la latinité profonde française, avec toutes ses vertus et ses menus défauts. Il est l'artiste qui a toujours obéi systématiquement à un idéal de logique, d'équilibre et de clarté. Il a toujours été maître de son effort et ne s'est jamais laissé entraîner, par la griserie d'une inspiration surhumaine, hors de la belle route droite qu'il s'était tracée... » Et si vraiment il existe une musique ensoleillée, celle de Bizet en est le plus vibrant et le plus chaud exemple.

Concerto brandebourgeois N° 3 . . . BACH

Suite du ballet *L'Âge d'or* . . . SHOSTAKOVITCH

Symphonie en Fa mineur . (40) . . TCHAIKOWSKY

En écoutant le *Concerto Brandebourgeois*, je pensais aux grands mécènes du 18^e et du 19^e siècle et aux œuvres magnifiques qu'ils ont fait éclore. Car en ce temps-là, les aristocrates et les grands seigneurs faisaient vivre des artistes, des écrivains et des savants. Et ils le faisaient non seulement pour faire parler de leur générosité, mais surtout pour leur plaisir personnel. Et cela se trouvait en France, en Angleterre et en Allemagne aussi bien qu'en Italie.

Depuis Mécène, le mécénat a souvent changé de forme, et il n'a plus le caractère qu'il avait au temps des puissantes monarchies. Ils sont rares, de nos jours, les princes, les ducs ou grands bourgeois qui entretiennent des chapelles ou des orchestres pour leur seul plaisir, pour compléter le

luxe de leur maison. Aucun grand écrivain n'est pensionné par M. Lebrun, par exemple, et George VI ne ressemble en rien au Roi Soleil. Il est vrai que l'Italie, de par la force même de son gouvernement, trouve le moyen d'honorer ses grands hommes, ce que font également l'Allemagne et la Russie. Et pour cause... Dans nos pays, les peintres, les écrivains et les artistes doivent donc se passer de ces pensions officielles et flatteuses et demander à la publicité commerciale les services qu'ils attendaient et recevaient jadis de hauts seigneurs. Autres temps, autres mœurs. Et si des artistes subissent doucement l'aide généreuse des mécènes, eh bien! cette aide est à la fois moins personnelle, moins flatteuse et moins constante. Les démocraties veulent que les grands artistes appartiennent à tout le monde, et l'Etat est assurément devenu le seul et grand mécène. Et pourtant, chez nos voisins des Etats-Unis, la fortune privée pourvoit à l'établissement et au maintien de bien des institutions d'art...

Mais je m'éloigne de mon sujet, et notre saint-père le Bach, ainsi que l'appelait le très amusant écrivain français Willy, Bach se reprocherait ce détour, lui qui allait droit au but. Eh bien! les concertos brandebourgeois de Bach, comme bien d'autres de ses œuvres, sont le résultat d'une commande. Ils lui furent commandés par un amateur de musique, le margrave de Brandebourg, qui voulait avoir de la musique écrite pour lui, et jouée pour lui.

Shostakovitch est, à sa manière, un musicien pensionné. Mais pensionné par l'Etat. Et comme c'est un musicien de la Russie actuelle, il n'est pas étonnant qu'il représente quelque chose de la culture soviétique nouvelle. On connaît déjà sa musique en Amérique, où elle fut jouée à plusieurs reprises. Et l'Opéra Métropolitain de New-York a même donné son opéra *Macbeth* il y a quelques années, qui fut d'ailleurs très diversement apprécié. On a été sur-

pris, en quelque sorte, que ce musicien soit-disant révolutionnaire, révolutionnaire par principe d'abord et par-dessus tout, soit attaché aux lieux communs les plus troublants de la culture d'autrefois. Dans ses dernières œuvres, Shostakovitch flirte délibérément avec les anciennes formules bourgeoises du 19^e siècle, et il a même une attirance particulière pour la forme fuguée, qui est bien la forme scolastique par excellence.

On vient d'en avoir la preuve dans la suite du ballet *L'Age d'or* que nous venons d'entendre, et dont le premier allegro contient une fugue d'une touchante scolastique. Cette œuvre date de 1930. Shostakovitch avait donc vingt-quatre ans lorsqu'il l'a écrite, puisqu'il est né en 1906. Ses ballets portent des titres assez caractéristiques: *L'Age d'or*, *Le Boulon*, qui est un ballet industriel, et enfin *Le Ruisseau limpide*, qui est une entreprise bucolique.

Et pourtant, malgré ses intentions musicales révolutionnaires, Shostakovitch a été suspect en Russie. Tant de lieux communs, tant de complaisances envers Strawinsky, lisons envers les formules d'autrefois, l'ont fait taxer de réactionnaire. Et la tempête éclata après la représentation de son opéra *Lady Macbeth*, à Moscou, en 1935, qui fut trouvé vulgaire et musicalement trop formaliste. Les journaux déchaînèrent une campagne contre le formalisme en art, campagne qui ne fit que s'accroître à la première du ballet *Le Ruisseau limpide*, lequel fut accusé de frivolité, par suite d'une trop grande simplification de l'écriture. Le carrière de Shostakovitch en fut compromise pendant un certain temps, mais l'auteur n'en demeura pas moins professeur au Conservatoire de Leningrad. Mais, par la suite, il n'osa pas présenter sa *Quatrième symphonie* en public, de peur d'une reprise des hostilités. Car cette symphonie était entachée des mêmes tendances esthétiques. Il la retira même du concert où elle devait être jouée en

première audition, et il commença sa *Cinquième Symphonie*, avec laquelle il avait décidé de jouer son avenir à pile ou face. La *Cinquième Symphonie* fut enfin jouée à Leningrad en 1937 et à Moscou en 1938, et ce fut la victoire finale. Les plus grands critiques le traitèrent comme le génie des temps nouveaux. L'écrivain officiel des Soviets, Alexis Tolstoï, et même le fameux aviateur Gramoff, le héros du vol au-dessus du pôle nord, unirent leurs voix officielles à la proclamation de la presse. Admirable victoire pour un jeune musicien de trente-deux ans !

Tchaikowsky fut lui aussi un musicien passionné. Et la *Quatrième Symphonie* porte justement sur une dédicace émouvante à madame de Meck, qui lui servit une pension pendant presque toute sa vie, mais à la condition qu'ils ne se rencontrent jamais. Mais, nous savons par une correspondance très impressionnante combien ces deux êtres étaient liés. D'ailleurs, en lui parlant de sa quatrième symphonie. Tchaikowsky disait justement « notre quatrième symphonie »... Et il écrivait à son amie et bienfaitrice qu'aucune de ses œuvres orchestrales ne lui avait demandé plus de travail, mais qu'aucune n'avait été écrite avec plus de ferveur, avec plus d'amour et de dévotion... « Et comme je suis heureux que ce soit *notre* œuvre, disait-il. Vous verrez en l'écoutant que j'ai pensé à vous dans chaque mesure. »

Mais nous connaissons bien cette très expressive musique qui parle si directement au cœur. Il n'est donc pas utile que je refasse ici une analyse de cette chaude et sentimentale symphonie, qui est une touchante confession.

Symphonie en La majeur (Italienne) . MENDELSSOHN

Symphonie en Ré majeur, N° 2 SIBELIUS

Le goût de l'orchestre se répand de plus en plus parmi le grand public canadien, et le besoin de musique devient de plus en plus grand et réel. Sans doute, l'instrument aux cent voix nous émeut toujours à la manière d'un élément, mais on en redoute de moins en moins le mystère hautain. L'humanité qu'il y a dans la musique touche la profondeur de nos âmes.

Ce miracle, car c'est un miracle, on le doit en grande partie à la radio qui nous apporte à domicile, et de façon parfaite, les plus belles fusées orchestrales. On doit à la radio cette transformation, cette acclimatation des foules à la grande voix musicale. Et ce serait folie de croire qu'en se démocratisant ainsi, la musique perd de sa noblesse et de sa grandeur. Tels les plus grands monuments de la pensée humaine, la musique se dresse maintenant visible devant tous ceux qui la veulent entendre. Mais c'est à ceux-ci de s'en approcher convenablement et de se préparer à la comprendre et à l'aimer.

C'est un lieu commun de dire que l'orchestre demeure le plus éloquent de tous les moyens d'expression musicale. Moyen multiple et complexe, et qui contient tout la gamme des émotions et des couleurs musicales. Il ne faut pas en avoir peur. *Il ne faut plus en avoir peur.* Au contraire, s'en approcher et n'en redouter ni le bruit, ni la puissance, ni, à l'occasion, la rayonnante férocité. Tous les sentiments humains ont droit d'expression, et l'orchestre peut tout exprimer. A côté de l'héroïsme grandiose et de la puissance farouche, il y a une infinité de couleurs et de sentiments plus tendres que l'orchestre traduit avec un égal bonheur. Et plus il est grand, plus il est puissant, cet orchestre, plus il peut être doux et subtil.

Aussi, je comprends qu'on mette les orchestres en marche et qu'on les montre aux auditeurs. La radio, forcément, les cache. Et c'est bien dommage. Car enfin, quel spectacle étonnant qu'un grand orchestre! N'est-ce pas magnifique à voir, ces cent musiciens qui obéissent avec amour et avec précision aux moindres gestes, aux moindres inflexions d'un chef. Il semble que le chef tienne ainsi entre ses mains toutes les destinées de la musique. Le chef peut faire des miracles. Il peut faire sourdre des violons tendus des plaintes bouleversantes. S'il a du génie, s'il a une technique merveilleuse et si l'orchestre est de premier ordre, aucun miracle ne lui est interdit. Il courbera à ses pieds des foules en délire.

Dans son livre *La Religion de la Musique*, Camille Maclair parle de façon extatique de « ce petit peuple noir » que sont les musiciens d'un orchestre. « Nous sommes en présence d'un groupe humain, dit-il, vu derrière un voile de sonorités qu'il tisse entre la scène et la salle. Tous sont méticuleux, attentifs, muets, lointains. On les regarde travailler et, comme les ouvriers d'une tapisserie de haute lisse, il semble qu'ils ne voient pas le décor qu'ils trament à l'envers. Nous seuls en voyons naître les fleurs et les paysages immatériels: eux ne voient que les outils et le canevas. » Il est vrai que les musiciens de l'orchestre ne peuvent pas juger de l'ensemble grandiose du paysage auquel chacun participe, où chacun met soit du rouge, du jaune ou du bleu, où quelques-uns tissent le thème, qui d'ailleurs passe et rebondit de groupe en groupe. Les cent dix musiciens travaillent ici dans un seul et même but, dans un même élan et, tels d'amoureux esclaves, ils donnent une forme matérielle à la pensée du compositeur, sous la conduite impérieuse du chef d'orchestre...

Léonard de Vinci, qui a prédit tant de choses, n'a pas prévu cette déconcertante invention de l'orchestre mo-

derne, cette bouleversante combinaison de couleurs, cette machine fulgurante, comparable aux inventions féeriques de la mythologie. Et pourtant, l'orchestre moderne est une réalité vivante dont on peut s'approcher tous les jours. C'est un monstre adorable dont on sent palpiter le cœur innombrable. Et ce petit peuple de musiciens, comme il devient sublime entre les mains d'un dieu capable de lui faire exprimer l'angoisse douloureuse, le lyrisme sentimental, la joie bruyante ou sereine. Que d'exaltation il y a dans cette combinaison sonore qu'on appelle un grand orchestre moderne !

Eh bien ! on a raison de mettre en marche un organisme comme l'Orchestre Philharmonique de New-York, qui est l'un des plus beaux du monde. Le public de Carnegie Hall ne doit pas être seul à jouir de ce spectacle et, en attendant que la télévision soit d'un usage courant, on ne doit négliger aucune occasion de voir ces groupements d'artistes qui de leurs mains magiques font jaillir les plus troublantes effervescences musicales...

Dans la *Symphonie Italienne* que nous venons d'entendre, Mendelssohn chante avec une exquise volubilité la joie légère et brillante, la lumière fine et pénétrante d'un pays qu'il aimait entre tous : l'Italie méridionale. Tout pétille dans cette symphonie vivante et vibrante de lumière, où le mouvement lent est comme une cantilène doucement religieuse, émue, mais sans passion.

La *Symphonie en Ré majeur* de Sibelius, qui va maintenant suivre, porte l'empreinte de l'héroïque bataille que livrait déjà la Finlande contre la Russie, il y a une quarantaine d'années. Et c'est sans doute ce qui la rend aujourd'hui si émouvante. C'est d'ailleurs une œuvre impressionnante en toutes circonstances. Ici, mélodies et orchestration sont également magnifiques. Le mouvement lent de cette symphonie est une admirable méditation,

cependant que le scherzo, lui, s'attaque aux éléments dans une rage joyeuse. Le finale est fait de puissance et d'exaltation. Tout ensemble, cette symphonie est forte, directe d'accent et, en somme, d'une humanité si simple et émouvante qu'on y est sensible même si on ne sait rien de la musique. On y est sensible comme aux éléments de la nature.

Ouverture Tragique, Op. 81 BRAHMS
Poème, pour violon et orchestre CHAUSSON
Rondo Capriccioso, violon et orchestre . SAINT-SAËNS
Sinfonietta, pour orchestre, Op. 23 . . ZEMLINSKY

La musique pure inspirée de la fête de la Nativité est assez rare. Et il n'est point si facile qu'on le croit à la musique d'exprimer un sentiment précis et reconnaissable sans le secours d'un texte. Nous savons bien que la musique est le pur langage du sentiment et non celui des idées concrètes. Nous savons aussi que l'idée de Jésus naissant participe du sentiment. Mais ce sentiment, comment le reconnaître, en musique, parmi tous les autres sentiments d'amour, d'affection et de bonté qu'elle exprime? On peut, il est vrai, donner à la musique le sens que l'on veut, tout le temps que l'on reste dans le domaine général très vaste des sentiments généraux. Mais on peut si facilement s'égarer dans de chanceuses interprétations...

En tout cas, malgré l'absence de la paix et de la joie, la fête de Noël a été célébrée avec la pompe musicale habituelle sur notre continent, que ne touche point trop brutalement le bruit de la guerre. La musique participe à ces sortes de festivités, puisque le chant demeure l'ex-

pression naturelle de la joie. Mais la radio ne nous a apporté que l'écho de quelques rares célébrations européennes dont la splendeur et l'éclat, jadis, nous émerveillaient. Ainsi, par exemple, on a pu entendre le chœur admirable de la fameuse basilique de Sainte-Marie Majeure, de Rome, sous la direction de Virginio Pellico. On a également été renseigné sur la façon dont on espérait célébrer la Noël à Londres, à Berlin, à Vichy, à Madrid, à Athènes et même à Tokio sans cependant savoir ce qui s'est passé à Paris. Mais nous n'avons rien entendu des joyeuses et émouvantes célébrations habituelles d'Einsiedeln, en Suisse, ni de Bruxelles, ni de Poznan, en Pologne, ou encore de Dresde où, dans le temps, dans les bonnes années, des chœurs d'enfants d'une troublante perfection chantaient pour la radio américaine et canadienne. La Noël, en Europe, s'est passée sous le signe de la crainte et de la méditation, et la joie en fut absente.

Cette tristesse tragique, il semble que M. Mitropoulos ait voulu la souligner en inscrivant à son programme du 29 décembre l'*Ouverture Tragique* de Brahms, qui ne répond à aucun sujet tragique en particulier, mais qui exprime la tragédie de l'âme. En effet, cette *Ouverture Tragique* n'est pas une musique à programme. Aucun héros, aucun événement ne l'a suggérée: c'est la tragédie du cœur et de l'âme. Brahms s'est défendu d'avoir voulu exprimer ici une idée concrète, mais il avouait cependant avoir eu l'idée de cette ouverture après une lecture d'un épisode du *Faust* de Goethe. D'autres, au contraire, prétendent que si cette ouverture devait décrire des personnages, ce ne pourraient être qu'Hamlet et Ophélie. D'autres encore ont fabriqué d'éloquents gloses littéraires pour donner à cette page un caractère précis, et on se perdra longtemps en conjectures sur le sens qu'elle doit avoir, qu'on devrait lui donner, ou plus simplement sur le sens

qu'elle a. Les mots et les explications n'ont rien à voir avec la musique pure, qui se comprend et s'explique beaucoup plus sûrement par le seul sentiment. Et devant cette *Ouverture Tragique* de Brahms, il est vain de construire des interprétations littéraires, il est vain d'inventer des personnages, des héros et des actions héroïques. Elle n'en a pas besoin.

Après cette œuvre de Brahms, nous avons entendu deux œuvres pour violon et orchestre: le *Poème* de Chausson, et l'*Introduction et Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns. Et ceci nous change de cela et établit un contraste nécessaire. Ce qu'il y a de tragique dans Chausson, c'est sa mort, en 1899, à la suite d'un stupide accident. Il faisait de la bicyclette dans sa propriété, en France, lorsqu'il perdit soudain le contrôle de sa monture. Il se frappa la tête sur une pierre et mourut instantanément. Il avait quarante-quatre ans. Doué d'un génie authentique, Chausson n'a pas eu le temps de donner toute sa mesure. Timide à l'excès, doutant de lui-même, son œuvre porte justement la marque de ce conflit de son caractère. Il n'a pas eu le temps de se débarrasser de l'influence de son maître César Franck, ce qui est surtout sensible dans la pourtant belle *Symphonie en Si bémol*. Le meilleur Chausson, on le trouve dans les mélodies et dans la musique de chambre, et surtout dans le *Poème* pour violon et orchestre, qui est une œuvre personnelle. Il y a des élans de tendresse, des montées magnifiques vers le ciel pur, des envolées sublimes. Claude Debussy, qui aimait beaucoup Chausson, a dit de ce *Poème* que «rien n'est plus touchant de douceur rêveuse que la fin de ce poème, où la musique, laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion».

Après ces minutes de rêve, d'émotion et de méditation, l'*Introduction et Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns fait un

contraste frappant. Du sentiment pur et véritable, on tombe dans la sentimentalité. Car Saint-Saëns est froid. Et quand il veut toucher au sentiment, il n'arrive qu'à la sentimentalité, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. D'ailleurs, j'apprécie assez cette définition qui veut que la sentimentalité soit une caricature du sentiment. Disons que c'en est la grimace. Mais le *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns ne vise pas au sentiment. C'est une œuvre de virtuosité et d'élégance. Une œuvre admirablement construite et admirablement écrite pour l'instrument. D'ailleurs, Saint-Saëns n'a jamais rien écrit qui ne fût d'une technique parfaite. La perfection de son métier fut reconnue même par ceux qui n'aimaient point sa musique. Et Debussy, qui justement n'aimait pas les opéras de Saint-Saëns, a écrit qu'il était « l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier ».

La musique, Saint-Saëns la savait par une sorte de droit de naissance, et il disait volontiers qu'il composait de la musique « comme un pommier produit des pommes ». En tout cas, à la manière des pommiers qui donnent tout de suite d'excellents fruits. Il est né avec le sens de l'orthographe, de la grammaire et de la syntaxe, ce dont témoignent ses toutes premières œuvres.

Saint-Saëns a vécu longtemps, de 1835 à 1931, soit quarante-sept ans. Assez longtemps pour goûter la gloire, assez longtemps aussi pour souffrir de l'indifférence du public et des artistes vis-à-vis de son œuvre, au commencement du 20^e siècle. On prétend même qu'il en avait de l'amertume, et on explique ainsi sa mauvaise humeur pendant les dernières années de sa vie. N'aurait-on pas le droit de penser que la mauvaise humeur et le mauvais caractère de Saint-Saëns sont des dons de naissance qui n'ont fait que s'aggraver avec l'âge... Et pourquoi un grand musicien n'aurait-il pas le droit d'avoir mauvais caractère? Il est vrai que

l'auteur de *Samson* en a abusé et qu'il a empoisonné la vie de ceux qui l'entouraient.

Il avait la dent dure, et on redoutait son éloge autant que son blâme. Spirituel et sans passion véritable, à moins que l'on puisse parler de passion intellectuelle, il aimait confondre ses amis. Il disait un jour à des amis qui ne l'aimaient point: « Il n'y a pas à dire, le deuxième acte de *Phryné* est étonnant ! Je ne comprends pas qu'il soit de moi... » Il fut un jour convié à un grand et très officiel banquet donné en son honneur, et invité à parler. Et voici le grand discours officiel qu'il fit: « Vous m'avez rendu un hommage que reçoivent seulement les morts... Les morts ne parlent pas... »

Saint-Saëns est une sorte de Liszt français, mâtiné de Mendelssohn. Mais un Liszt moins impétueux, moins luxueux, moins généreux, aussi beaucoup moins émouvant. Par contre, il est plus limpide que le musicien hongrois, plus égal, plus maître de soi. Saint-Saëns est aussi une sorte d'Anatole France de la musique. L'archaïsme d'expression de l'un est aussi démodé aujourd'hui que celui de l'autre. Mais l'écriture de Saint-Saëns donne aux doigts des pianistes et des violonistes autant de plaisir que le style d'Anatole France aux yeux des lecteurs cultivés. Tous les deux se rejoignent dans le culte des idées, dans celui de l'élégance et de la clarté, et dans une même atmosphère 18^e siècle. Saint-Saëns est déjà loin de nous. Mais le jour où le public s'intéressera de nouveau au beau style et au beau métier, l'auteur de la *Danse macabre* redeviendra à la mode.

Quant à la *Sinfonietta* de Zemlinsky, je ne la connais point. C'en est d'ailleurs la première audition en Amérique, et il me semble bien, par ailleurs, que la musique de M. Zemlinsky ne court pas les rues. M. Zemlinsky est né à Vienne en 1872, et il habite maintenant aux Etats-Unis. Son œuvre est considérable. Des opéras, trois symphonies,

des mélodies, de la musique de chambre. Il a été l'ami de Brahms et il a reçu ses conseils. Il a été le professeur de Schoenberg, dont il est par la suite devenu le beau-frère. Schoenberg a dit de sa musique qu'elle pouvait résister à l'épreuve du temps, qu'elle pouvait attendre et qu'elle ne mourrait pas. Bref, M. Zemlinsky est l'un de ces nombreux compositeurs européens qui sont venus chercher refuge en Amérique. C'est ainsi que les Etats-Unis se meublent de célébrités, et c'est ainsi que nous entendrons de plus en plus souvent des œuvres de première audition.

Song of the High Seas WEINBERGER

Concerto de violoncelle ELGAR

Symphonie en Do mineur, N° 1 BRAHMS

M. Weinberger est un homme heureux, malgré les douloureuses aventures qu'il a subies avant de s'installer aux Etats-Unis. Voici, en effet, un musicien tchèque qui a dû quitter son pays à la suite de l'un de ces événements qui ont transformé la carte de l'Europe centrale, il y a une couple d'années. Réfugié d'abord en France, et puis en Angleterre, M. Weinberger a pu prendre le chemin des Etats-Unis où il a trouvé un accueil, une hospitalité, des plus réconfortants. Les grands orchestres jouent sa musique, et nous avons même vu que le Montreal Orchestra, parmi d'autres, avait joué plusieurs fois ses variations intitulées *Sous le grand Maronnier* (*Under the Spreading Chestnut Tree*).

Or, le *Chant des Hautes Mers* (*Song of the High Seas*) a quelques attaches avec le Canada, et même avec le pays de Québec, puisque M. Weinberger avoue en avoir pris ici l'inspiration. Il dit lui-même que ce *Chant des Hautes Mers*,

écrit en janvier 1940, veut exprimer en musique l'une des plus puissantes impressions de sa vie. Il se souvient d'un voyage sur le Saint-Laurent, il y a environ dix-sept ans, et ce spectacle magnifique lui est demeuré gravé dans la mémoire. « Je n'ai rien oublié, dit-il, de l'étonnement et de l'émotion qui m'a étreint quand j'ai vu les eaux du grand fleuve rejoindre celles de la haute mer dans un magnifique embrassement... C'est ce que j'ai voulu exprimer dans mon *Chant des Hautes Mers...* » Je vous laisse le soin de décider si cette « marine musicale » de M. Weinberger traduit heureusement l'atmosphère puissante et sombrement colorée des eaux de notre beau golfe, mais il n'est certes pas indifférent de voir un musicien d'Europe découvrir ici un sujet d'inspiration aussi impressionnant.

Elgar, musicien anglais. Ses variations intitulées *Enigma* sont jouées un peu partout.

C'est qu'on oublie trop volontiers qu'il y a aussi la musique anglaise. On a perdu l'habitude d'en parler, et il est vrai que la musique anglaise est descendue bien bas au cours du siècle dernier. Mais les musiques, comme les peuples, comme les plus simples affaires, ont aussi des hauts et des bas. Il y eut autrefois une musique anglaise infiniment riche, brillante et caractérisée, et il n'est pas exagéré de dire qu'une renaissance de la musique anglaise est une chose déjà réelle et bien établie. En effet, on ne peut plus douter qu'il existe déjà une nouvelle musique anglaise qui, par-dessus les ans et les divers accidents continentaux, rejoint la grande tradition et l'esprit des Purcell, des Byrd, des Blow et des Gibbons. Un pays comme l'Angleterre, imprégné de folklore et de chansons populaires, ne pouvait pas mourir définitivement à la musique. Il ne pouvait pas, nous plus, rester éternellement soumis au joug étranger, que ce soit celui de Haendel et de Mendelssohn dans le passé, celui de Brahms et de Debussy dans le présent. Elgar, Delius, Vaughan Williams, Goossens, Holst, Holbrooke,

Arthur Bliss, Constant Lambert, voilà déjà des noms qui ont de l'importance.

Sir Edward Elgar fait figure de transition dans l'histoire de la renaissance de la musique anglaise, et c'est même lui qui marque l'aube de cette renaissance. Et il est curieux de constater qu'il a, lui aussi, souvent emprunté au sol anglais non pas ses thèmes mêmes, mais l'esprit de ses thèmes. Et c'est devenu un lieu commun de dire que sir Edward est profondément anglais. Les Anglais le connaissent, et le vénèrent, mais nous, de souche française, nous le connaissons assez mal. On ne le situe même pas très bien dans l'histoire. Bien des gens, en apprenant sa mort en 1934, le pensaient disparu depuis longtemps. Et pourtant, aucun autre musicien anglais ne fut plus honoré, plus constellé d'honneurs, que sir Edward Elgar. Aucun autre musicien anglais ne fut plus officiel. Un critique musical français, André Cœuroy, disait un jour d'Elgar que les Anglais le considéraient comme le Tennyson de la musique anglaise, et que si on avait voulu élire en Angleterre un « musicien lauréat », ainsi qu'on a un « poète-lauréat » du type John Masefield, c'est à Elgar qu'on aurait réservé ce glorieux titre.

En effet, c'est Elgar qui fut chargé d'écrire toutes les marches du Couronnement depuis le règne d'Edouard VII. Ainsi, Edouard VII et George V, et sans doute aussi George VI, ont été couronnés aux accents de la musique de sir Edward. C'est encore Elgar qui ouvrit l'Exposition de l'Empire britannique, en 1924, en dirigeant un ensemble de voix et d'instruments devant plus de cent mille personnes. C'est d'ailleurs à la suite de ce grandiose exploit qu'Elgar fut nommé « Maître de la musique du Roi » (*Master of the King's Music*).

Né en 1857 et mort en 1934, Elgar est quand même une sorte de romantique, mais un romantique tempéré. On

pourrait tout aussi bien dire que c'est un Saint-Saëns plus sensible, plus lyrique, plus empreint de poésie sentimentale et mélancolique. De culture musicale germanique, Elgar s'est toujours souvenu de Leipzig et de sa forte discipline, mais une fois rentré en Angleterre, il a voulu puiser à la source des chants populaires de son pays. Mais, ainsi que le disait un jour devant moi un mauvais plaisant qui ne l'aimait point, Elgar puisa souvent dans ce riche patrimoine « avec une cuiller en plomb *made in Germany* ». Mot cruel, assurément, mais dont la justesse a été démontrée dans bien des œuvres trop prolixes du grand musicien anglais, comme par exemple le concerto de violon ou les symphonies.

Mais voici ce qu'a écrit d'Elgar Mrs. Richard Powell, qui est l'un des personnages traités dans les variations *Enigma*, dont nous avons souvent parlé. Mrs. Powell est une amie de la famille Elgar. C'est la *Dorabella* des variations. « Beaucoup de gens, dit-elle, pensent qu'un artiste créateur doit être plus ou moins excentrique et n'obéir qu'à soi-même. Pour ceux-ci, ce qu'il y a de plus remarquable chez Elgar, à part son talent, c'est qu'il est justement normal et sain. Elgar aimait les choses simples, le plaisir et le bon sens, les jeux et les sports, les oiseaux et les bêtes; c'était un esprit tempéré et contrôlé. Il aimait sa femme et il aimait sa maison. Et j'ai toujours pensé, ajoute Mrs. Powell, que cet état de bonne santé morale et physique se reflète dans sa musique qui, tout en étant originale, n'est jamais extravagante et jamais morbide... » Mrs. Powell dit encore que « l'attitude d'Elgar devant la musique était souvent celle d'un non-professionnel. Il détestait l'enseignement musical et, d'une façon générale, n'aimait point parler de musique. Il prétendait qu'il n'y connaissait rien, ce qui était quelquefois amusant, mais aussi un peu ennuyeux... Bref, Elgar est le musicien de la haute bourgeoisie officielle

anglaise, et on le respecte comme une institution. Et ce culte est assurément très émouvant, très respectable, très anglais.

Quant au *Concerto de violoncelle*, qui date des années 1919, nous venons d'en entendre une exécution magistrale par le grand violoncelliste Piatigorsky. M. Piatigorsky en a bien traduit la sérénité et l'émouvante humanité, toutes choses qui marquent l'esthétique hautaine du grand musicien anglais.

Le concert d'aujourd'hui va se terminer par la *Symphonie en Do mineur* de Brahms (qui est la première des quatre symphonies de Brahms). Cette symphonie nous est déjà familière. Nous connaissons bien et nous aimons la grandeur épique du premier mouvement de cette symphonie. Nous aimons aussi le lyrisme tendre et délicat de la seconde partie, les guirlandes gracieuses de la troisième, et enfin la puissance et l'ardeur passionnée du finale.

Symphonie en Do mineur, N° 8 . . ANTON BRUCKNER
(en quatre parties)

Antoine Bruckner a occupé une place très importante dans la musique autrichienne pendant la seconde moitié du 19^e siècle. Né en 1824 en Haute-Autriche, il est mort à Vienne en 1896. C'est d'ailleurs à Vienne qu'il a donné la plupart de ses grandes œuvres en première audition. Vienne, ville de plaisir musical, ainsi que nous l'avons déjà dit, a abrité les musiciens les plus sérieux. On ne saurait se méprendre sur la valeur et la portée des œuvres de Bruckner, et non plus sur celles de Mahler. Il n'y a pas d'erreur, c'est de la musique sérieuse. Et si un Johann

Strauss représente authentiquement le sourire et la grâce de Vienne, disons que Mahler et Bruckner, dans le même temps, en exprimaient la pensée profonde, éloignée de toute gaîté.

Bruckner fait un peu penser à Franck. Comme lui, il fut un célèbre organiste. Il a joué, il a donné des concerts dans presque toutes les grandes villes d'Europe. Comme Franck, il fut un grand croyant, et son nom reste attaché au monastère de Saint-Florian, en Haute-Autriche, où il fut organiste, et où se trouve son tombeau. Et pourtant, son orgue de Saint-Florian ne l'a pas empêché d'écrire de la musique en abondance. Il a laissé une œuvre formidable, dont la majesté et l'ampleur demeurent surprenantes.

On a dit de Bruckner qu'il aimait la vie, la nature et le travail. On a dit aussi qu'il « aimait boire de la bière fraîche selon des rites respectueusement observés... » Ce qui est peu de chose en vérité. On dit encore « qu'un jour il aima une jeune fille qui le repoussa... » Et Emile Vuillermoz, qui raconte cette anecdote, ajoute que Bruckner « se détourna pour toujours de l'amour terrestre et, sans puritanisme agressif, qu'il vécut chaste jusqu'à sa mort, en remerciant Dieu d'avoir créé les femmes si belles » Enfin, on dit qu'il travailla sans relâche jusqu'à sa mort et qu'il « expira, assis devant son piano, où il terminait le finale de sa *IX^e Symphonie*, qu'il aurait voulu dédier "à son cher Dieu"... » (Réf. Vuillermoz).

Ainsi que je l'ai dit, son corps repose à Saint-Florian, où ses disciples organisent chaque année des fêtes en son honneur. On se réunit soit à Saint-Florian, soit à Linz, là où son nom évoque des souvenirs toujours vivants, et on y entend ses œuvres dans des conditions de perfection inouïes. Dans le temps, tout juste avant la guerre, la musique de Bruckner n'ayant pas toujours forcé les auditoires internationaux, c'est à Linz, c'est à Saint-Florian qu'il fallait aller pour l'entendre dans un cadre et dans une atmosphère digne d'elle...

Paul Stefan a dit de Bruckner qu'il « portait en son âme la solution de tous les doutes, l'apaisement de tous les combats... » Un autre l'a surnommé « le ménestrel de Dieu », et l'expression est juste pour quiconque se donne la peine d'écouter sa musique avec l'attention qu'elle requiert. La ferveur, l'ingénuité, la bonté, qu'on y trouve s'accordent avec le sentiment supra-humain et mystique qui l'anime d'un bout à l'autre.

Tout d'abord, l'œuvre de Bruckner paraît si énorme, si pesante, si touffue, si intimidante, qu'on n'ose pas s'en approcher. Ainsi peuvent intimider les chefs-d'œuvre tout le temps qu'on se refuse à leur intimité. Et pourtant, ces grandes œuvres soi-disant rébarbatives, il suffit quelquefois de les aborder avec confiance pour être sensible tout d'abord à leur premier charme et à leur caractère. Ces œuvres, il est nécessaire de les entendre bien exécuter, dans un cadre et dans une atmosphère qui leur conviennent, pour s'apercevoir qu'elles sont dignes d'être entendues. Une symphonie d'une heure et demie, c'est une épreuve pour la plupart d'entre nous. Mais en quoi serait-ce plus insupportable qu'un opéra très lourd et très épais qui dure quatre heures d'horloge...

Il est vrai que Bruckner est pour ainsi dire un musicien toujours inconnu sur ce continent, bien qu'il existe, aux Etats-Unis, par exemple, des clubs Bruckner dont l'objet est justement de répandre et de faire aimer sa musique, qui est toujours peu jouée. En France, par exemple, on joue quelques-unes de ses symphonies, mais toujours les mêmes et, au fond, c'est un art qu'on n'aime point. On reconnaît l'effort énorme de l'auteur, sa grande volonté de puissance et de pathétique. Mais la quantité, mais le désir de grandeur et l'effort pathétique ne sont pas les titres primordiaux et uniques du chef-d'œuvre. Vouloir être grand ne suffit point, et on discutera longtemps encore

avant de s'accorder sur les mérites par ailleurs indiscutables du grand « ménestrel de Dieu »...

Comme Beethoven, Bruckner a laissé neuf symphonies. La *Neuvième* est restée inachevée, mais elle est assez complète pour qu'on puisse la jouer. Et ce chiffre neuf impressionne beaucoup d'auditeurs, qui y voient une sorte d'irrévérence. Il n'y en a pourtant point, et la malice pourrait se livrer ici à un jeu gratuit autant qu'inutile.

La *Huitième Symphonie* de Bruckner porte une dédicace impressionnante. Elle est dédiée à « Son Impériale et Royale Majesté Apostolique François-Joseph I^{er}, Empereur d'Autriche et Roi Apostolique de Hongrie, etc., en très respectueux hommage... » Au moment de sa première audition à Vienne, en 1892, on compara le premier mouvement de cette symphonie au *Prométhée* d'Eschyle. On y vit l'expression de la plus grande solitude et du plus grand silence... Or, on sait que Prométhée ne fléchit ni devant les menaces de Zeus, ni devant le châtement... Le scherzo est censé représenter le *Michel allemand*, ce qui est le sobriquet familier du paysan et du soldat allemands. Quant à l'énorme adagio qui va suivre, selon l'opinion des brucknériens, c'est un poème de vénération, c'est le chant sublime du « père très aimant de l'humanité, dans son incommensurable miséricorde... » Le finale, qui suivra ce très long adagio, décrit l'héroïsme divin dans sa splendeur rayonnante, où « des trompettes y clament le salut éternel et l'avènement du règne de la charité ».

Evidemment, cette symphonie est très longue, mais sa longueur n'est pas désespérante. Elle contient d'innombrables beautés et elle quitte souvent la réalité terrestre pour planer dans les hauteurs célestes. Bruckner avait évidemment beaucoup de choses à dire, et de toutes ses symphonies, la *Huitième* est assurément celle où son âme et son esprit s'expriment le plus librement, avec le plus

de chaleur et le plus de conviction. Sans risque de se tromper, on peut dire que la *Huitième* de Bruckner est la plus grande symphonie du 19^e siècle musical, par sa durée autant que par son contenu.

Petrouchka STRAVINSKY
L'Oiseau de Feu STRAVINSKY
Le Sacre du Printemps STRAVINSKY

Igor Stravinsky, nom sonore et magnifique, célèbre et répandu dans le monde depuis plus de vingt-cinq ans déjà, et qui demeure presque un inconnu pour la plupart des auditeurs radiophoniques de nos régions. Mais si un certain public ignore ce nom magnifique, des musiciens professionnels le boudent et l'accusent de les avoir dérangés dans leurs habitudes. Et en effet, déjà aux environs de 1910, 1912 et 1913, et depuis lors, Stravinsky a bouleversé bien du monde.

J'ai assisté, dans le temps, à Paris, aux grandes premières révolutionnaires de ce musicien, et je sais ce que peuvent être les réactions du public parisien devant des œuvres qui le bousculent dans ses conceptions les plus chères. En France, on proteste, on chahute, on crie, on hurle, et les premières du *Sacre du Printemps*, parmi d'autres œuvres, laissent dans ma mémoire un souvenir ineffaçable. Tandis qu'ici, par exemple, on ne sait trop quoi penser de l'indifférence ou de l'apathie du public. Timide devant la musique, le public ne manifeste jamais contre. Ou il s'abstient tout simplement d'aller au concert. Mais en Europe, le public est curieux. Il sait ce qu'il veut. Il va voir, il va entendre,

et si on lui marche sur les pieds, ou sur les oreilles, eh bien! il le proclame sans vergogne. Mais ces admirables chahuts, Debussy, Ravel, Milhaud, Honegger, les ont connus. Et, dans le passé, d'autres grands maîtres, des musiciens de génie y ont aussi goûté. Ce n'est pas autrement que se font les révolutions, en musique ainsi que dans les autres domaines. Et les œuvres de Stravinsky sont loin d'être une musique en dentelles qui eût pu, justement, provoquer une révolution... en dentelle, en pantoufles ou en sucre d'orge.

Mais il n'a fallu que quelques années pour que Stravinsky soit adoré et choyé par ceux-là mêmes qui l'avaient si durement accueilli. Dès 1914, le *Sacre* fut accepté et les Festivals Stravinsky firent salle comble. Stravinsky a vite conquis Paris, et la France, et l'Europe, l'Amérique enfin. Et en observant la musique d'aujourd'hui dans tous les pays du monde, on s'aperçoit que ce grand musicien a exercé une influence considérable sur la production universelle. Et si la révolution de Debussy s'est opérée dans le domaine de la sensibilité autant que dans celui des formes, celle de Stravinsky s'est surtout opérée dans le domaine du rythme et de la matière orchestrale, de la froide spiritualité.

On a déjà beaucoup écrit sur Stravinsky, et bien des études fantaisistes ou à tendance ont circulé dans le monde. De sorte que ceux qui voudraient étudier le caractère de l'homme sans le connaître, sans connaître sa musique et sans pouvoir l'entendre, ceux-là seraient bien embarrassés de se faire de tout cela une idée précise. D'ailleurs, Stravinsky a très souvent eu à se plaindre des journalistes et des musicographes. Il a été grossièrement trahi par les uns et par les autres. A tel point qu'il a pris soin, depuis quelques années, de rédiger lui-même ses interviews avant de les remettre aux journalistes. Et c'est ainsi qu'il a été amené à publier deux volumes qu'il a intitulés: *Chroniques de ma vie*.

On ne trouve guère de vie romancée dans ces deux volumes, qui traitent surtout de son art. Aucune sauce, aucun artifice sentimental ne vient troubler le lecteur et l'éloigner de l'objectif principal qui est la vérité toute nue. Aucune concession à l'amateur d'histoires drôles, gaies ou lyriques. C'est une mise au point. Ces livres austères ne veulent révéler que des faits, des idées soigneusement triées, et l'auteur les présente en français à sa manière, qui est sèche, rude, courte, un peu brutale. C'est une réponse nette à tout ce que l'on a écrit de faux, d'injuste ou de fantaisiste sur sa personne ou sur son œuvre. Il ne se soucie point de plaire, et il se refuse aux épanchements lyriques et aux confessions d'ordre intime. Il n'a pas voulu entreprendre « une description romantique des souffrances qu'éprouve le musicien en enfantant son œuvre, ou de sa béatitude quand il est visité par sa muse inspiratrice ».

Baudelaire disait que « l'inspiration, c'est de travailler tous les jours... » Stravinsky, lui, dit que « la composition est une fonction quotidienne ». Et il dit encore, un peu à la manière de Saint-Saëns, qu'il compose parce qu'il est fait pour cela et qu'il ne saurait s'en passer. Et à ceux qui croient que « pour créer, il faut attendre l'inspiration », il répond « que cette force motrice ne se déploie que quand elle est mise en action par un effort, et cet effort est le travail ». Mais il prend soin d'ajouter que ce n'est pas uniquement l'inspiration qui compte, mais le résultat, autrement dit: l'œuvre. C'est la théorie du bon artisan, c'est celle des bâtisseurs de cathédrales et des sculpteurs du moyen âge. Enfin, quand Stravinsky voyage et découvre le monde, ce n'est toujours que seul avec lui-même. Il peut donc se dispenser de se faire à soi-même des confidences sentimentales... Les études de mœurs ne l'intéressent pas, et non plus les descriptions géographiques, et on est ici, vraiment, bien loin des bouquins si douloureusement sen-

sibles de Berlioz, qui sont autant de confidences dramatiques et terriblement personnelles. Or, Stravinsky est un esprit classique plein d'orgueilleuse pudeur, et qui ne s'est jamais abandonné aux grands vents romantiques...

Mais voici ses premières impressions sonores. A l'âge de cinq ans, il entend chanter un paysan qui s'accompagne en faisant des bruits bizarres avec la paume de sa main sous l'aisselle... Une autre fois, ce sont des femmes qui chantent à l'unisson, le soir, en rentrant de leurs travaux. Et c'est ainsi qu'il découvre la mélodie populaire de la campagne, dont il sera toute sa vie imprégné. Mais la ville lui réserve des souvenirs plus riches et plus variés, et aussi plus scientifiques. Ses parents sont aisés, de sorte qu'il est entouré d'une atmosphère propice à son développement musical. Son père était première basse chantante à l'Opéra Impérial de Saint-Petersbourg. La première grande œuvre musicale qu'il entend est *La Vie pour le Tsar* de Glinka, qui lui laisse une impression inoubliable. Un peu plus tard, il entend la *Pathétique* de Tchaikowsky, et nous avons vu, il y a quelques mois, à l'un des concerts de New-York, qu'il a toujours gardé une profonde admiration pour Tchaikowsky. Enfin, il va au collège, il fait des études de droit à l'Université, et il devint l'élève de Rimsky-Korsakoff, qui a été, à vrai dire, son seul et unique maître. Dès lors, sa carrière va se dérouler avec la sûreté d'un mécanisme prodigieux. Son œuvre, soumise à une stricte et savante discipline, se pose dès le début sous le signe de la plus lumineuse certitude. En 1909, Serge de Diaghilew lui commande une œuvre pour les Ballets Russes, qui est *L'Oiseau de Feu*. Quelques années plus tard, un autre ballet: *Petrouchka*. Et son nom commençait déjà à rayonner en Europe à l'apparition du *Sacre du Printemps*, en 1913. Vingt ans après le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy, Stravinsky venait à son tour de changer quelque chose à la musique.

Petrouchka, *L'Oiseau de Feu* et *Le Sacre du Printemps* sont des ballets. Stravinsky est aussi l'auteur du livret de *Petrouchka*, qui est une suite de scènes burlesques et foraines. Mais *Petrouchka*, qui est une marionnette, est une œuvre foncièrement triste. En voici l'argument: Au milieu des réjouissances de la semaine grasse, ou du carnaval, un vieux charlatan produit des poupées animées: *Petrouchka*, la *Ballerine* et le *Maure*, qui exécutent une danse effrénée. La magie du charlatan leur a communiqué tous les sentiments et les passions humaines, et *Petrouchka*, qui en est doué plus que les autres, souffre bien davantage de son état humain que la *Ballerine* ou le *Maure*. Il cherche une consolation dans l'amour de la *Ballerine*, mais la belle le fuit, effrayée de ses manières bizarres, comme mécaniques. C'est plutôt le *Maure*, somptueux et méchant, qui séduit la *Ballerine* et la captive. Mais tout juste au moment de la scène d'amour, *Petrouchka* arrive, furieux de jalousie, et... ne réussit qu'à se faire mettre à la porte... La tristesse, la mélancolie de *Petrouchka* sont touchantes. Enfin, le carnaval bat son plein, et un marchand fêtard, accompagné de chanteuses tziganes, distribue à la foule des poignées de billets de banque. Il y a aussi le montreur d'ours, dont on a entendu l'orgue de Barbarie, et finalement une bande de masques qui emmène tout le monde dans un tourbillon endiable.

Quant à *L'Oiseau de Feu*, qui est le premier ballet de Stravinsky, le sujet en est emprunté à un conte russe: Ivan le chasseur capture un bel oiseau de feu dont les supplications le touchent et auquel il rend la liberté. Mais le pauvre Ivan a eu l'imprudence d'entrer dans le jardin maléfique de l'enchanteur Katschéi qui tient captives treize princesses sous la garde de monstres hideux, et il sera, pour sa punition, transformé en monstre. Mais l'Oiseau de Feu, reconnaissant, vient au secours du chas-

seur, puis il entraîne dans une ronde infernale et épuisante tous les serviteurs du sorcier et le sorcier lui-même. Et puis, l'Oiseau de Feu endort tout le monde à l'aide d'une berceuse magique. Les princesses retrouvent leurs princes et Ivan épouse l'une d'elles.

Le Sacre du Printemps nous montre, dans un rythme l'œuvre la plus importante des trois, et l'une des plus impressionnantes de Stravinsky. C'est même l'une des plus décisives de l'histoire de la musique contemporaine. Il faut se laisser emporter par le caractère dissonant et agressif de cette musique. Vous y découvrirez des mélodies d'une franchise et d'un caractère infiniment prenants.

Le Sacre du Printemps nous montre, dans un rythme d'une extraordinaire puissance, la genèse de l'humanité, où tous les gestes sont instinct, brutalité instinctive. C'est, en synthèse, la pulsation du corps humain, à peine sorti de la terre, encore convulsif et étonné. « Cette partition nous fait assister aux rites étranges d'une religion de la Terre d'une farouche grandeur. Une introduction nous montre cette civilisation primitive sortant des limbes », vers la lumière du matin, enfin vers le soleil de midi. La matière musicale elle-même se gonfle, grandit, se répand, et cette naissance de la vie en même temps que de l'orchestre a la signification du printemps qui naît... « C'est enfin la danse de la Terre qui emporte toutes les peuplades dans un rythme de frénésie sacrée d'une violence irrésistible... »

« La seconde partie du *Sacre* est consacrée au *Sacrifice d'une Vierge Elue* », que le printemps doit consacrer. Les jeunes filles dansent autour de l'élue immobile une sorte de glorification. Puis c'est la purification du sol et l'évocation des ancêtres. « Vient ensuite l'Action rituelle des Ancêtres, puis l'admirable et impressionnante *Danse Sacrale*, au cours de laquelle la Vierge élue s'abandonne au

délire rythmique jusqu'à l'épuisement, et tombe mourante dans les bras des sacrificateurs... », qui l'enlèvent et la tendent vers le ciel...

Eh bien! si on est sensible au rythme, à cette force vive de la nature, *Le Sacre* est une œuvre bouleversante. C'est même là un extraordinaire phénomène, et que Stravinsky n'a pas répété. Car Stravinsky ne se répète pas. Chaque œuvre est une sorte de victoire qu'il abandonne, pour s'élancer vers de nouvelles découvertes. J'ai parlé du rythme, mais l'orchestration, la couleur de cette musique est déjà à elle seule d'une foudroyante nouveauté. Et si le mot dynamisme a un sens, on en trouve l'application dans la partition du *Sacre*.

Troisième Symphonie en Sol mineur ROUSSEL

Première Symphonie en Ré majeur MAHLER

On connaît à peine le nom d'Albert Roussel, musicien de France. On sera peut-être même étonné d'apprendre qu'il est déjà mort. En effet, né en 1869, Roussel est mort en 1937. Et pourtant, l'œuvre de Roussel est important et riche et varié. Un opéra, des ballets, quatre symphonies, de la musique de chambre, des poèmes symphoniques, des mélodies, bref, le bagage ordinaire d'un grand musicien.

Il semble que rien, dans son enfance, n'ait prédestiné Roussel à la musique, puisque, d'une famille d'industriels, il devait tout naturellement s'adonner aux affaires. Sans doute, très jeune, il aime la musique et « tapote » du piano, mais comme beaucoup d'enfants. Une fois venu le moment de prendre une direction, au lieu de se tourner vers les affaires, c'est la mer qui l'attire. Les récits de voyages de

Jules Verne ont toujours excité son imagination, et il aime l'air salin, vif et âpre, des côtes de la Manche. Il imagine des pays lointains où tout est féerie ornementale. Toutes choses que l'on retrouve plus tard dans ses somptueuses *Evocations* pour chœur et orchestre. Enfin, après le bachot, il entre à l'Ecole Navale, et il s'embarque sur le *Borda*, où il se plie à la « forte discipline des choses de la mer », en même temps qu'aux rigueurs « d'un solide enseignement mathématique ».

Il aime la mer et ne semble aimer qu'elle. Mais la musique l'y rejoint et elle devient pour lui une nécessité si impérieuse qu'une fois officier de marine, à l'âge de vingt-cinq ans, il prend la résolution de démissionner pour s'y consacrer entièrement. Mais la mer aura toujours une place dans son cœur et il sait bien qu'il ira vivre près d'elle et y reposer définitivement un jour. En effet, Roussel a longtemps vécu près de la mer, à Varengeville, en Normandie, parmi les pins, les bégonias et les hortensias, et il repose dans le petit cimetière de son pays d'élection, qu'il appelait modestement « l'annexe de sa maison »...

Roussel fut le plus discret, le plus sobre, le plus simple, le plus modeste, le plus indépendant et disons même le plus sympathique des musiciens français de son temps. Oublieux de sa célébrité, n'ayant jamais rien fait pour sa propre gloire, il semble au contraire s'être constamment intéressé aux autres, aux jeunes surtout, dont plusieurs lui doivent une aide précieuse.

Ainsi, sans fracas, Roussel a édifié un œuvre considérable dont le charme, l'attrait, la force, conquièrent tous ceux qui s'en approchent. La *Troisième Symphonie en Sol mineur* a été écrite à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Symphonie de Boston, en 1930, où elle fut donnée en première audition, sous la direction de Koussevitzky. Elle est d'ailleurs dédiée à la gloire de la Symphonie

de Boston. C'est une œuvre de proportions modestes, si on en juge par sa durée. Elle ne dépasse pas la demi-heure. Mais d'une substance infiniment riche, et construite à la manière des grandes symphonies. Roussel est volontiers concis. Il sait s'arrêter dès qu'il a dit ce qu'il avait à dire. Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'art de Roussel, c'est l'invention rythmique, c'est l'unité rythmique, ce mouvement constant, cette pulsation constamment renouvelée qui fait que sa musique est comme une musique en marche, soumise au rythme propre et à la respiration de son auteur. Il y a de la fermeté et de la force dans cette musique, qui respire aussi la paix et la sérénité.

Avec Gustave Mahler, dont nous allons entendre la *Première Symphonie en Ré majeur*, nous aborderons un genre tout différent. Gustave Mahler est né en Bohême, mais il a généralement vécu à Vienne, et on le considère comme un musicien viennois. Or, on n'a pas oublié que Vienne a toujours été un grand centre de civilisation et que la plupart des musiciens, au commencement du 19^e siècle, devaient posséder l'apostille viennoise, faute de quoi leur « civilisation musicale » ne pouvait être ni complète, ni raffinée. Vienne partageait alors avec Paris ce titre de supériorité sur les autres grandes capitales européennes.

Vienne n'a jamais eu une réputation d'austérité, et on disait avec raison au 19^e siècle que c'était une ville de plaisir musical. C'est en effet le royaume de la valse. Et pourtant, c'est aussi le berceau de la symphonie. C'est là que Mozart, Haydn et Beethoven ont livré les batailles nécessaires. Gustave Mahler, Bruckner et Hugo Wolf y ont mené à leur tour d'autres batailles, et la culture musicale des Viennois est avec le temps devenue moins superficielle...

Né en 1860, Mahler est mort à Vienne en 1911. C'est là qu'il a édifié son œuvre colossal, car toutes les symphonies de Mahler sont de dimensions énormes. La plupart d'entre

elles demandent même aux voix des éléments et une couleur que les instruments ne peuvent pas donner. La *Huitième*, notamment, est entièrement chantée.

La *Première Symphonie* n'a cependant pas recours aux voix. Composée vers les années 88, elle se divise en deux grandes parties, chacune de ces parties comportant plusieurs sections. Autrement dit, c'est une symphonie en deux actes et plusieurs tableaux. Ce n'est pas une symphonie à programme, bien qu'on l'ait dans le temps baptisée *Symphonie Titan*, d'après un roman de Jean-Paul Richter. Et pourtant le premier acte pourrait s'intituler *Jours de Jeunesse*, et le second *Comédie humaine*. La première partie du premier acte décrit le *Printemps sans fin*, qui commence par le réveil de la nature, de bonne heure, le matin... La seconde partie est une sorte de *Mosaïque* ou *Chapitre des Fleurs*. La troisième partie est une sorte de scherzo qui s'intitule *A pleines voiles*. C'est après ce scherzo que se termine le premier acte.

Le second acte commence par une marche funèbre inspirée d'un graveur français du 17^e siècle, Jacques Callot. Mahler s'est inspiré d'un des dessins burlesques de Callot qui représente les funérailles d'un chasseur, où les animaux des forêts forment escorte en portant des drapeaux, enfin où tous les animaux font de la musique à leur façon. Ici se donne libre cours le don de Mahler pour le genre macabre-ironique, et on entend, au passage, le thème de *Frère Jacques*, en mode mineur. C'est une marche funèbre caricaturale et impressionnante. La quatrième partie, le finale, est d'un caractère impétueux et tonitruant, surtout lorsque les cors, et ils sont sept, prétendent dominer tout l'orchestre dans une vibrante apothéose. Enfin, entre le scherzo et la marche funèbre, entre le premier et le deuxième acte de cette énorme symphonie, Mahler voulait généralement que l'on fit une pause. Cette symphonie aussi déconcertante que grandiose, aussi décourageante que belle,

vaut la peine d'être entendue. Et nous n'avons pas souvent l'occasion de l'entendre. La première audition en Amérique eut lieu à New-York en 1909, aux Concerts de la Société Philharmonique, sous la direction de l'auteur lui-même. Car Mahler était aussi grand voyageur que grand chef d'orchestre, et New-York s'est trouvé sur sa route.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Note des éditeurs	7
Eloge de Léo-Pol Morin	9
Léo-Pol Morin devant les Princes de Parme	13
Léo-Pol Morin	21
Les dernières pages de Léo-Pol Morin	27

L'INITIATION À LA MUSIQUE

La musique dans l'antiquité	33
La musique profane au moyen âge	37
La polyphonie aux XV ^e et XVI ^e siècles	41
La musique au XVII ^e siècle	45
La dynastie de Couperin	49
Jean-Sébastien Bach	55
Georges-Frederick Haendel	61
Jean-Philippe Rameau	65
François-Joseph Haydn	69
Mozart	73
Le romantisme musical d'hier et d'aujourd'hui	79

MUSIQUE FRANÇAISE

Gounod	97
Gabriel Fauré	101
Paul Dukas	105
Claude Debussy	109
Claude Debussy et la musique française d'aujourd'hui	115
Claude Debussy et le mouvement musical français	121
Musiciens français	142
Trois maîtres de la musique française: Fauré, Debussy, Ravel	159
<i>Le Roi David</i>	169
Les tendances de la musique française actuelle	173
La jeunesse musicale française	181
La musique française d'aujourd'hui	185
Notes sur des musiciens français et quelques-unes de leurs œuvres	189
Le <i>Concert champêtre</i> de Poulenc	193
De la romance à Jacques Ibert	197

MUSIQUE D'EUROPE ET D'AMÉRIQUE

	Pages
La musique russe	209
Igor Strawinsky	213
La musique autrichienne (I)	217
La musique autrichienne (II)	221
La musique hongroise	227
Grieg, musicien norvégien	233
Jeune musique anglaise	239
Manuel de Falla	243
Le Brésilien Villa-Lobos	249
Cosima Wagner	253

MUSIQUE CANADIENNE

La jeune musique canadienne	259
Claude Champagne	267
Bouquet de musique canadienne entre deux festivals	271

CONSIDÉRATIONS ACTUELLES SUR LA MUSIQUE
ET LES MUSICIENS

Pour une culture musicale	277
L'amour de la musique	284
La musique du roi	291
Philosophes et écrivains devant la musique	299
L'innocence de la musique sentimentale	307
La musique de l'eau	313
Les femmes compositeurs	321
La musique sentimentale	329
Musiques nationales	333
Les modes dangereuses	337
Les prochains ballets russes	341
Amour, Musique, Folie	345

PROGRAMMES

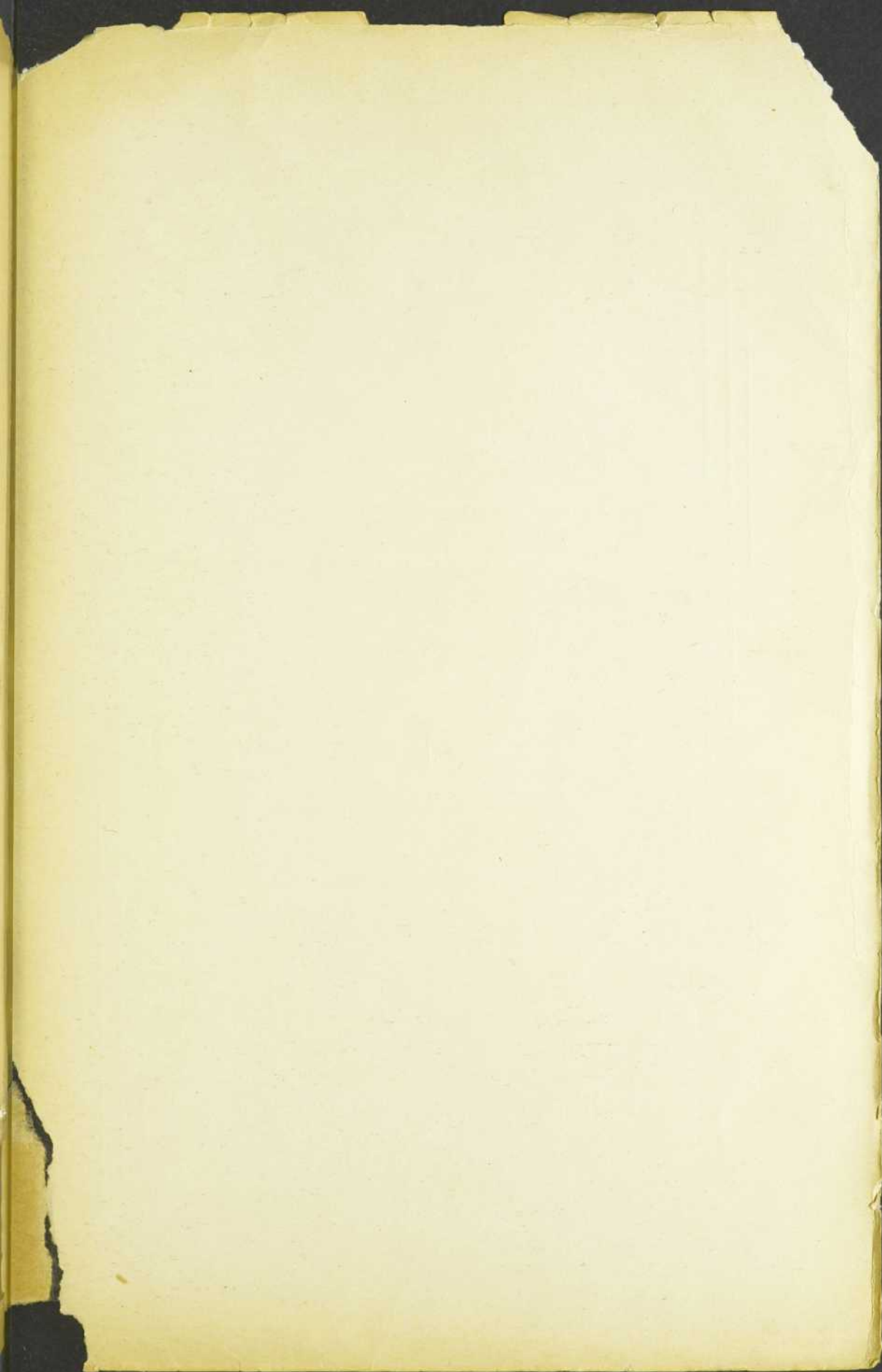
Sur l'art des programmes	351
L'art du pianiste	365
<i>Ouverture</i> Zoltan Kurthy	} 369
<i>Symphonie en Fa majeur, No 8</i> Beethoven	
<i>Concerto en Si bémol</i> Brahms	

	Pages
Prélude, acte I, <i>Tristan et Yseult</i> Wagner	373
Récit d' <i>Yseult</i> Wagner	
Musique du Venusberg, de <i>Tanhauser</i> Wagner	
<i>Le Voyage du Rhin, du Crépuscule des dieux</i> Wagner	
<i>Marche funèbre, du Crépuscule des dieux</i> Wagner	
Introduction et Allegro Elgar	378
Concerto pour Piano et Orchestre Castelnuovo Tedesco	
Ouverture pour <i>La Nuit des Rois</i> Castelnuovo Tedesco	
Ouverture de <i>Roméo et Juliette</i> Tchaikowsky	
Ouverture du <i>Freischutz</i> Weber	382
<i>Cinquième symphonie</i> (Mi mineur) Tchaikowsky	
<i>Fontaines de Rome</i> Respighi	
<i>Le Cygne de Tuonela</i> Sibelius	384
<i>Symphonie en Mi bémol</i> (rhénane) Schumann	
<i>Concerto en Mi mineur</i> Mendelssohn	
Concerto pour violon et orchestre, op. 82 Glazounow	389
<i>Symphonie en Ré majeur</i> , No 2, op. 43 Sibelius	
<i>The Return of Lemminkainen</i> , op. 22 Sibelius	393
<i>Symphonie No 1</i> , en Mi mineur Sibelius	
<i>Rhapsodie sur un thème de Paganini</i> Rachmaninoff	
<i>Finlandia</i> Sibelius	
<i>Symphonie en Do mineur</i> , No 2 Tchaikowsky	396
<i>Concerto en Ré majeur</i> , op. 35 Tchaikowsky	
<i>Suite du ballet Casse-Noisette</i> , op. 71a Tchaikowsky	
<i>Suite pour cordes</i> , op. 70 Tchaikowsky	400
Concerto de piano (<i>Souvenir de Florence</i>) Tchaikowsky	
<i>Suite du ballet: Lac des Cygnes</i> Tchaikowsky	404
<i>Symphonie en Do majeur</i> Bizet	
Concerto brandebourgeois, No 3 Bach	406
<i>Suite du ballet L'Age d'or</i> Shostakowsky	
<i>Symphonie en Fa mineur</i> Tchaikowsky	
<i>Symphonie en La majeur</i> (Italienne) Mendelssohn	410
<i>Symphonie en Ré majeur</i> Sibelius	
<i>Ouverture tragique</i> , op. 81 Brahms	413
<i>Poème pour violon et orchestre</i> Chausson	
<i>Rondo Capriccioso</i> , violon et orchestre Saint-Saëns	
<i>Sinfonietta</i> , pour orchestre, op. 23 Zemlinsky	

	Pages
<i>Song of the High Seas</i> Weinberger	
<i>Concerto de violoncelle</i> Elgar	
<i>Symphonie en Do mineur, No 1</i> Brahms	418
<i>Symphonie en Do mineur, No 8</i> Anton Bruckner	422
<i>Petrouchka</i> Stravinsky	
<i>L'Oiseau de Feu</i> Stravinsky	
<i>Le Sacre du Printemps</i> Stravinsky	426
<i>Troisième Symphonie en Sol mineur</i> Roussel	
<i>Première Symphonie en Ré majeur</i> Mahler	432

L.B.L.—9-44—1758—19497

Imprimé au Canada — Printed in Canada.



BNQ



000 165 895

ÉDITIONS BEAUCHEMIN

(Extrait du catalogue)

ROMANS

A. de Saint-Exupéry	
LE PETIT PRINCE	\$2.00
Geneviève de la Tour Fondue	
RETOUR A LA VIGIE	\$1.00
Geneviève de la Tour Fondue	
MONSIEUR BIGRAS	\$1.25
Louls Fréchette	
ORIGINAUX ET DETRAQUES	\$1.25
Alain-Fournier	
LE GRAND MEAULNES	\$1.25
Léon Bloy	
LA FEMME PAUVRE	\$1.25
René Barin	
MAGNIFICAT	\$1.25
Z.-B. Markévitch	
STIEPPES D'UKRAINE	\$1.00
Oscar Mose	
LA CONSCIENCE DE PIERRE LAUDIER	\$0.75

LITTÉRATURE

H. de Balzac	
TRAITE DE LA VIE ELEGANTE	\$1.25
Solange Chaput-Rolland	
FUMES	\$1.00
Marie de Villers	
REPONSE A DESEPOIR DE VIEILLE FILLE	\$0.75
Léon Chancarel	
LES JEUX DRAMATIQUES	\$0.75
Maurice Bedel	
GEOGRAPHIE DE MILLE HECTARES	\$0.75

HISTOIRE

Mrs. James Roosevelt	
MON FILS FRANKLIN	\$1.25
Jacques Chastenet	
WILLIAM PITT	\$1.50
René Grousset	
HISTOIRE DE LA CHINE	\$1.50
Jean Bruchesi	
HISTOIRE DU CANADA POUR TOUS, 2 vol.	\$2.50
Léon Marchal	
VILLE-MARIE. Les origines de Montréal	\$1.25
Emile Lengyel	
DAKAR	\$1.50
Elie-J. Bois	
LE MALHEUR DE LA FRANCE	\$2.25
Léon Marchal	
DE PETAIN A LAVAL	\$1.50
Général Eon	
LA BATAILLE DES FLANDRES	\$1.00
Général Vanier	
FABLES DE GUERRE	\$0.75
Emery Royce	
MANIFESTE DEMOCRATIQUE	\$1.25

Imprimé au Canada
Printed in Canada