

# La musique française moderne

Autor(en): **Chatelain, Amy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1930)**

Heft 7

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-760147>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## La musique française moderne

par Amy Chatelain

à mon ami Félicien Foret, Sous-chef  
de la Musique de la Garde Républicaine.

De 1764 à 1875, soit, de la mort de Jean-Philippe Rameau à la première représentation de *Carmen*, la musique, en France, se trouva dans un état comateux si prononcé qu'il paraissait difficile de l'en pouvoir tirer. De cela, deux étrangers étaient coupables, l'Italien Lulli et l'Allemand Gluck qui, par l'influence qu'ils exercèrent sur notre art musical, enlevèrent à celui-ci sa personnalité et ses qualités françaises. En outre, ces deux maîtres firent faire un tel pas en avant à la musique de théâtre, que celle-ci finit bientôt par jouir d'une faveur exclusive.

L'on fréquenta alors les spectacles d'opéra, comme aujourd'hui le cinéma (les films tirés des romans de M. Dekobra ont tout simplement remplacé les livrets de Scribe). Avec un enthousiasme égal, on se délectait à entendre le sous-Mozart de Rossini, le sous-Rossini de Meyerbeer et les canailleries de Daniel-François-Esprit Auber. Les pages gracieuses, mais faibles, de Boïeldieu et Méhul, les laideurs d'Ambroise Thomas, tout cela était accueilli avec la même faveur. *La Flûte enchantée* et le *Freischütz*, défigurés par l'atroce Castil-Blaze, n'en plaisaient pas moins.

Les âpres études du contrepoint, la belle et nécessaire science de la fugue, le Prix de Rome enfin, tout cela n'était pratiqué, considéré comme un but que pour autant que la carrière dramatique en devait résulter.<sup>1)</sup> Survinrent heureusement les troisième et quatrième en date des grands génies musicaux de notre pays : Georges Bizet et Emmanuel Chabrier, nouvelles étoiles au ciel empyrée où, déjà, étincelaient François Couperin le Grand et Rameau.

---

<sup>1)</sup> C'est la raison pourquoi l'Institut imposait aux candidats au Prix de Rome la composition d'œuvres musicales, telle la cantate à grand spectacle, qui pouvaient établir s'ils possédaient les dons nécessaires à la production dramatique. Aujourd'hui que les compositeurs français, à l'instar des grands classiques de l'Histoire, cultivent les nobles formes de la sonate et de la symphonie, l'Institut oublie de remplacer la traditionnelle cantate par une forme plus adéquate à l'esthétique moderne.

Tout, cependant, n'était pas à proscrire sans appel en l'époque qui précéda l'apparition de ces deux astres. Il y a le grand nom douloureux de Berlioz, évocateur de ce mal romantique qui émascula ceux qui n'eurent pas le génie de se l'administrer en contrepoison.

Mieux eut valu que la France investît d'autres – peut-être étrangers – du titre de « créateur du Romantisme » et que le musicien de *Roméo et Juliette* écrivît des œuvres plus concises, plus « finies », en un mot, plus françaises. En outre, l'opérette trouvait des formules d'une grâce adorable. *Les Cloches de Corneville* sont charmantes. *Véronique* est un petit chef-d'œuvre. André Messager, son auteur, sauva notre honneur en répliquant aux insanités des Maurice Yvain, Raoul Moretti et autres par d'exquises choses où le goût et la distinction remplacent la pornographie des derniers nommés. Enfin, les ballets blancs de l'Académie Nationale de danse, descendants en ligne directe de ce fameux *Ballet comique de la Royné*, de Balthazar de Beaujoyeux, Beaulieu et Salmon (règne de Henri III), les ballets blancs, dis-je, trouvaient en Léo Delibes un maître qui en renouvela les formes (*La Source*, *Coppélia*, *Sylvia*) et qui, de nos jours, eut un continuateur en la personne du même André Messager.<sup>1)</sup> En quelques pages déjà de Berlioz, Gounod (voyez la mélodie *Venise*), Lalo et Bruneau, la renaissance de la sensibilité française tendait à se manifester. Bizet et Chabrier allaient voir à préparer sérieusement son avènement.

De toutes les œuvres composant ce répertoire d'opéras du XIX<sup>ème</sup> siècle que, d'un cœur si léger, je viens de supprimer, *Carmen* est la seule qui mérite réellement qu'on lui laisse vie. Car c'est une œuvre marquée du sceau du génie, la seule où la perfection, avec cet air d'être là chez soi, se comporte en véritable maîtresse de maison. (Il en est de même pour la musique de scène de *l'Arlésienne*.)

La sensibilité juste de la mélodie (issue directement de celle de Chopin), l'élégance toute gréco-latine de la facture et l'orchestration lumineuse de cette œuvre la parent des qualités les plus essentiellement françaises : le goût, la concision et la clarté. Et si, en vertu de l'axiome qui veut que toutes les bonnes choses se doivent assembler en triade, il me fallait trouver deux autres œuvres dramatiques rayonnant des mêmes qualités, je citerais *Pelléas et Mélisande* et *Ariane et Barbe-Bleue*.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> André Messager est mort en février 1929. Il eut le mérite d'être le grand artisan de la victoire de *Pelléas*.

<sup>2)</sup> J'hésite entre cette dernière, en quoi M. Paul Dukas, par respect de la forme, méprise trop la fantaisie, et l'admirable *Pénélope* de Gabriel Fauré, une des plus belles œuvres que je sache, mais qui hélas! pêche par la faiblesse de l'orchestration.

Le seul tort de *Carmen* est d'être, encore et toujours, une œuvre de théâtre. Cela est pourquoi Bizet ne joue peut-être pas, dans l'évolution de l'esthétique musicale en France, un rôle aussi insigne que celui qui était réservé à Chabrier. Mais, avant de définir le rôle du musicien d'*Espana* et d'en modeler la puissance, voyons ce qui d'autre part se passait, bien qu'en France toujours.

D'Allemagne nous arrivait le « poème symphonique » qui, selon moi, est le plus beau titre de gloire de Franz Liszt. Cette forme devait nous plaire, à nous, qui, en France, avons toujours eu besoin du « prétexte » (tout au moins jusqu'à Stravinski et Picasso). *Le chasseur maudit*, de César Franck, et les poèmes symphoniques de Saint-Saëns sont les premières œuvres dues, dans cette forme de musique, à la plume de musiciens français.<sup>1)</sup> Ce sont Franck et ses disciples qui devaient entreprendre la croisade en faveur de la musique pure. Tout imprégnés d'art allemand, ils sarclèrent le sol et y firent fleurir symphonies, œuvres religieuses et de musique de chambre.

Malheureusement, si ces hommes dotèrent notre pays d'un art relevé, digne de lui, il se trouva que cet art n'était point français. Stigmatisés par la science contrepoinctique qui s'épanouit chez les Bach, les Beethoven et les Wagner, les Franckistes en arrivèrent, si je puis ainsi dire, à prendre le « moyen d'expression » comme « but ». C'est l'évangile que l'on prêche à la Schola Cantorum.

Quoi de plus haïssable que cette musique bréhaïgne, où la voix du cœur (l'inspiration) est triturée, entortillée, étirée sans pitié, cela pour le seul plaisir de pouvoir moduler dans une tonalité arrêtée d'avance, ou bien de provoquer un contrepoint renversable!

On arrive, par ce chemin, à l'abolissement total de la vérité et de la spontanéité, ainsi que de la fantaisie qui en découle, toutes qualités indispensables à l'élaboration d'une œuvre vouée à l'éternité.<sup>2)</sup> Ce fut la triste aventure, (à des degrés divers bien entendu) des Magnard, des Guy-Ropartz, des Witkowski et de combien d'autres encore, dont

---

<sup>1)</sup> Belge, né à Liège, Franck vécut à Paris où il mourut (1890) après avoir obtenu la naturalisation française.

<sup>2)</sup> Je me fais scrupule, à ce propos, de mettre les points sur les *i* : César Franck et M. Vincent d'Indy sont de grands maîtres, le premier surtout. Si la religion de la rue St-Jacques n'a pas étouffé le second, c'est qu'il en est le dogmatiste. Mais (voyez ce qui est dit plus loin à propos de ceux qui « firent » du Wagner, du Debussy ou du Ravel) cela ne pouvait que brider ses disciples. Enfin, placé au point de vue « France française » qui est mien, je ne puis parler d'eux en d'autres termes. Cela n'empêchera point la *Symphonie sur des thèmes montagnards*, de M. Vincent d'Indy, d'être l'une des plus belles choses que je sache, ni son *Diptyque méditerranéen* l'une des plus vides.

le réel talent fut anémié de façon si regrettable et dont on peut dire qu'ils sont des Français qui ne pensent non plus qu'ils ne s'expriment en français.<sup>1)</sup>

C'est alors qu'est apparu Chabrier. Ses mains pattues allaient édifier les œuvres les plus délicates et les plus achevées. Chabrier est un exquis néologue. Il fait pressentir les audaces debussystes et, cela surtout, la sensibilité ravélienne.

Maurice Ravel sait d'ailleurs parfaitement combien sont précieuses les qualités qu'il hérita de ce génial et trop méconnu précurseur. Chabrier nous a donné l'œuvre concise où un goût sûr et une grâce arcadienne n'excluent la profondeur que pour les oreilles qui veulent absolument ne point entendre. C'est ce gros homme ingénu qui devait retrouver ce symbole de l'esprit français, perdu, en musique, depuis Couperin et Rameau : le bleu du ciel de l'Île-de-France, si admirablement synthétisé dans le bleu du drapeau tricolore, essence la plus pure (exprimée en peinture par un Braque) de cette province où se fondent en la perfection les rêveries de la France du Nord (*Pelléas*) et la limpidité gréco-latine – vivifiée encore par le sang espagnol – de la France du Midi (*Carmen*). C'est sous le signe d'Apollon et sous celui de l'Île-de-France que nous naissent aujourd'hui les œuvres fortes et vivantes qui sont une glorieuse part du trésor national.

En les mêmes années, le mouvement impressionniste se manifesta dans toute son ampleur. En peinture, Claude Monet (dans le paysage) et Edouard Manet (dans la composition) pourfendent le romantisme de Delacroix et le réalisme bien un peu photographique de Meissonier.

En musique, Claude-Achille Debussy achève de rendre à la sensibilité française le sceptre de la royauté.

Et ainsi, de mémoire d'homme, en a-t-il été de toute révolution : Debussy devait s'en prendre à ceux qui furent les pionniers de la musique pure en France, aux Franckistes. A son tour l'impressionnisme, que l'on eut le tort de vouloir ériger en école<sup>2)</sup> devait provoquer une réaction. Debussy dota notre musique de ses qualités apolliniennes (qualités-types). Approvisionné de néologismes par Chabrier, de barbarismes géniaux par Moussorgski, il se créa une langue propre. Il bouleversa sans pitié tous les principes de l'harmonie. Au début l'on s'en

<sup>1)</sup> Un ami viennois, en la compagnie de qui j'entendis récemment la Seconde symphonie de Magnard, n'en aima que les passages qui rappelaient Wagner.

<sup>2)</sup> « Impressionnisme » n'est souvent qu'un mot vide de sens. C'est ainsi qu'à Bayreuth, je ressentis combien *Tristan* était aussi « impressionniste » que *Pelléas*, et *Pelléas* aussi « romantique » que *Tristan*.

moqua; puis, bientôt, on se laissa prendre. Malgré sa puissante nouveauté, *Pelléas* gagna sa cause d'emblée. L'on se retrouvait en cette musique délicate, raffinée, à la profondeur contenue.

Sensitif à l'excès, Debussy, d'une note (comme Monet d'une touche) fait palpiter devant nos yeux éblouis l'Espagne (*Iberia*, *La puerta del Vino*) aussi bien que l'Ecosse (*Gigue*). L'Espagne de Debussy est cent fois plus vraie que celle chantée par ses propres enfants, Albeniz, Granados ou de Falla; pourtant Debussy ne la visita jamais!

Je ne sais rien de si vraiment « Ile-de-France » que le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Comment dire mieux la puissance évocatrice de la sensibilité impressionniste! Mais aussi, combien dangereux pouvait être ce langage abstrait qui, avec l'hypersensibilité d'un sismographe, nous dévoile les réactions émotives les plus imperceptibles. Bien entendu, Debussy ne devait point être un « chef d'école ». <sup>1)</sup> Un idiome aussi particulier que le sien ne pouvait qu'être fatal à ceux qui se l'approprièrent. <sup>2)</sup> Ils se perdirent, comme se sont perdus ceux qui « firent » du Wagner, comme sont, plus irrémédiablement encore, voués à la perte ceux qui se laissent prendre par les charmes de la fée ravélienne. C'est pourquoi, son rôle achevé, Debussy s'en est allé, confiant le flambeau à d'autres mains.

Mais c'est surtout cet esprit impressionniste dont, en musique, Debussy fut le parangon, qui était dangereux. Il était en effet sur le point de plonger l'Art dans une sorte de panthéisme contemplatif: Nous eussions alors connu cet assoupissement dont l'Asie, depuis des siècles et pour des motifs analogues, nous offre l'exemple.

Contre cette immatérialité, un retour à la « matière propre » s'imposait. Les qualités originelles étaient retrouvées. On pouvait se battre confiant. A la tête de nos troupes deux étrangers conduisirent le feu, un Russe et un Espagnol: le musicien Igor Stravinski et le peintre Pablo Picasso.

Déjà, l'idée nouvelle avait germé. Le cubisme était apparu. Sur la musique d'un Satie qui n'a point été aussi farceur qu'on pourrait

<sup>1)</sup> « Quelles écoles? Il n'y a que des hommes forts. Ces hommes n'ouvrent jamais rien pour d'autres. Ce qu'ils ouvrent, ils le ferment. » (Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*.)

<sup>2)</sup> C'est l'aventure, aujourd'hui, de beaucoup de compositeurs anglais, scandinaves et italiens. Les jeunes musiciens d'Italie, dans leur désir de rendre à leur pays un art digne de lui, s'inspirent – jusqu'à l'imitation – de Debussy (Pizzetti) ou bien de Stravinski (Casella, Lualdi), n'apportant d'italien, en définitive, que les éléments propres aux styles vériste et dramatique contre quoi ils luttent précisément. Notons à ce sujet que les rôles sont renversés: ce sont les Italiens qui, après avoir pendant dix siècles insufflé à la France le meilleur de leur génie, s'inspirent aujourd'hui de la grande sœur latine.

croire,<sup>1)</sup> devant une toile de Picasso, Jean Cocteau fit se mouvoir dans les rythmes mêmes de la vie quotidienne, des personnages de foire. Il puisait ainsi pour la première fois dans des éléments avec quoi, en les vidant de leur « actualité », il fit des œuvres d'art. Ce sont, de surcroît, les *effets directs* du music-hall qui devaient en grande partie donner l'exemple du dépouillement de l'art.

Dans *Parade*, fruit de la collaboration Cocteau-Satie-Picasso, les sujets vivent d'eux-mêmes, d'une vie physique. Ce n'est plus la *vision* du Chinois, ce ne sont plus les impressions *ressenties* à la beauté de la petite Américaine ou les émotions que nous procurent les exercices de l'Acrobate, mais ce sont l'Acrobate, la petite Américaine et le Chinois.

La formule « foire » fit fortune.

Le 13 juin 1911, le Châtelet vit l'évènement *Pétrouchka*. Première manifestation d'un Stravinski encore bien compliqué. Mais déjà, le musicien affirme sa volonté d'éviter tout sentiment.

Il l'affirme parce qu'il la réalise.

Les quelques mélodies sur quoi s'animent les rythmes de *Pétrouchka* ne sont que des prétextes. Le musicien ne prît point la peine de les inventer. Il les emprunta au folklore de son pays, ou bien au répertoire des musiques foraines. Dans son ardeur malade à mettre au rancart tout ce qui pouvait évoquer l'idée de l'émotion, Stravinski abandonna jusqu'aux instruments réputés expressifs : les cordes. Plus encore, il enleva jusqu'au « prétexte ».

Cela est à quoi nous sommes redevables de la *Symphonie pour instruments à vent* et du *Concerto de piano*, avec accompagnement du même ensemble instrumental. Aux Ballets russes de Serge de Diaghilev, deux ans après *Pétrouchka*, Nijinsky danse *le Sacre du Printemps*. On est dérouté. Stravinski, non plus que Picasso, ne s'imitent. L'évolution de son esthétique subit des phases que ne relie point, entre elles, ce fil conducteur qui, chez un Beethoven, part du *Concerto de piano* en do majeur pour aboutir à la IX<sup>ème</sup> symphonie, à la *Missa solemnis* et à la grande fugue pour quatuor d'archets ou, chez un Wagner, relie *Les Fées* à *Parsifal*.

Au risque de se suicider et de suicider son art, Stravinski, pour débourber la scène où se joue le drame humain, semble renier chaque œuvre qui précéda sa dernière née. Ainsi se succédèrent (je ne les cite

<sup>1)</sup> En des titres aussi incohérents que celui de *Préludes flasques pour un chien*, il ne faut voir qu'une amicale protestation à l'endroit des subtilités presque trop abstraites des *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Danseuses de Delphes*, etc., de Debussy.

point dans l'ordre) le *Rossignol*, le *Renard*, l'*Histoire du Soldat*, *Mavra*, *Noces*, *Pulcinella*, *Les Fées*, autant de masques par quoi le musicien change de physionomie. Je ne crois pas qu'il se trouve, dans l'*Histoire*, exemple d'un artiste qui se soit cherché avec une aussi douloureuse âpreté – et dont chaque tentative, sans qu'elle se rattachât en rien à celle qui la précédait, était néanmoins un coup de maître.

Et cela pour mettre pied sur quelle nouvelle Terre promise? Tout bêtement celle où règne, mais épurée, dépouillée de tout élément décoratif, cette sensibilité, mieux, ce « sentiment » que l'artiste, le jour qu'il se lança dans l'inconnu, laissa sur les terres trop battues qu'il abandonnait. Stravinski n'est point encore arrivé à l'expression finale de sa pensée. Il en est déjà plus d'à moitié chemin. Les sceptiques qui, à l'époque des débuts, prirent à son intention l'air d'un enterrement, le pourront regretter, aujourd'hui que nous est né *Apollon musagète*, œuvre écrite, signe caractéristique, pour cordes seules.

Il en est, parmi les arts, un qui constitue un critérium infailible. C'est l'art-modèle, celui qui donne à ses frères l'exemple des formes, des lignes et des proportions: l'architecture. L'architecture moderne donne raison à Stravinski, car elle est un éclatant plaidoyer en faveur de la ligne simple. L'Allemagne, en ce domaine, se range à la tête des nations contemporaines. Elle se peuple d'usines, de villas, d'églises et de gares de chemins de fer qui sont autant de chefs-d'œuvre.<sup>1)</sup>

Andalou, Picasso hérita probablement des Arabes ce sens aigu de la géométrie qui lui permit de faire suivre à la peinture, et parallèlement, l'évolution que Stravinski fit subir à la musique.

Mais le peintre espagnol – semblablement son compatriote Jean Lurçat – a le droit d'être considéré aux yeux des hommes comme un artiste français. De son œuvre fleure un charme nouveau; il le doit à Corot, à Chardin et à Poussin.

Au lieu que Stravinski, lui, n'abdique sa race ni sa nationalité. Cependant il plaît. Stravinski *plaît!* Ces mêmes gens que je vis se bouchant les oreilles au *Rossignol* s'ébaudirent presque à l'audition d'*Apollon musagète*. Stravinski plaît comme plaisent Chabrier, Weber ou Verdi; peut-être pas tout-à-fait autant, mais enfin pour les mêmes raisons: parce qu'il a trouvé le secret de la simplicité vraie.

L'importance du rôle que joua le musicien russe est incalculable.

---

<sup>1)</sup> Voyez la St-Franziskus-Kirche, à Düsseldorf-Mörsenbroich (arch. Tietmann et Haake); voyez aussi la façade du cinéma Roxy-Palast, à Berlin-Schöneberg (arch. Martin Punitzer), etc.



L'arbre même des impressionnistes oscilla sous cette rafale venue de Russie. Les ultimes œuvres de Claude-Achille témoignent de cela: le ballet *Jeux* et les sonates « pour divers instruments », qui, aujourd'hui encore, jouissent d'une incompréhension qui dit leur valeur.

Il est d'ailleurs normal que l'artiste bien équilibré dépouille son art à mesure qu'il avance dans la vie. Sans avoir été, à mon sens, influencé par qui et par quoi que ce soit, l'admirable « isolé » Maurice Ravel plia sous la même loi. Après l'étincelante symphonie de *Daphnis et Chloé* et les miroitements de la *Sonatine*, après les enluminures du *Noël des jouets* et les tableautins de *Ma Mère l'Oye*, le *Trio* pour cordes et piano marque la première étape d'une route qui devait conduire le compositeur à la prodigieuse *Sonate en duo* (pour violon et violoncelle), puis à la sonate pour violon et piano où la matière (singulièrement dans la première partie) dépouillée de tout attribut, suffit à soi-même, nue et belle.

Grâce aux Chabrier, Ravel, Fauré, Debussy et Stravinski, grâce aux cubistes Braque et Picasso, grâce aussi à l'admirable pamphlétaire Jean Cocteau, la musique et la peinture<sup>1)</sup> françaises donnent le spectacle d'un magnifique réveil. Après cette renaissance, une équipe brillante de jeunes artistes se forme. Ils peuvent, confiant, aller de l'avant. Voici le fameux groupe des Six (Germaine Tailleferre, Auric, Poulenc, Honegger, Milhaud et Durey), groupe individuel où chacun travaille selon ses tendances propres et dont deux des membres sont disparus, ce me semble, du champs de bataille: Germaine Tailleferre et Louis Durey.

Avec *Le bœuf sur le toit*, Darius Milhaud annonce publiquement qu'il s'est rangé sous la bannière de Cocteau. Le style lumineux que, né à Aix-en-Provence, il doit à ses racines méridionales, s'accrut au cours d'une visite qu'en compagnie de M. Paul Claudel, il rendit aux républiques sud-américaines.

De la collaboration de notre ambassadeur-poète et du musicien naquirent *Les Choéphores*, où les instruments à percussion composent l'orchestre. Milhaud sacrifiait à la polyrythmie. Polyrythmie qui nous arrivait de l'Afrique et de la Caroline du Sud, d'où l'accompagna la formule « jazz » et son répertoire de mélodies « à la mode » dues à la plume de compositeurs juifs américains.

---

<sup>1)</sup> Le cas de la peinture n'est toutefois pas exactement identique à celui de la musique. Alors que cette dernière en était aux A. Thomas et Cherubini, la peinture avait, elle, de grands représentants. Mais les cubistes la sauvèrent en réagissant contre l'impressionnisme; j'en fais mes excuses à M. Camille Mauclair.

Avec la *Sérénade*, notamment, le compositeur aquisextain cultive la polytonalité. D'une activité prodigieuse, il ne craint ni les sujets graves, ni les opéras-minutes. S'essayant à tous les genres, il se cherche encore, indéniablement.

Arthur Honegger, lui, s'est trouvé. *Le Roi David* est une promesse après quoi les preuves abondent qu'elle a été tenue. Bien que né au Havre, Honegger ne peut oublier ses origines alémaniques, zürichoises. Sa robustesse est fille de Wagner, de Strauss aussi.<sup>1)</sup> Mais Arthur Honegger est avant tout disciple de Bach. Il nous avoua lui-même qu'il ne connaissait modèle plus émouvant que les œuvres du *cantor*.

Ses œuvres bénéficient ainsi de ce solide principe : réaliser le concept avec des formes architecturales éprouvées déjà, mais solides d'autant plus ; obtenir de nouvelles harmonies à l'aide de la marche contrepointique des voix qui en prouvera la logique et la légitimité. Ce qui n'empêche le musicien du *Roi David* de s'inspirer, lui aussi, de la vie comme elle s'exprime quotidiennement de si multiples façons : *Pacific 231*, la locomotive qui hantait les rêves de la jeunesse ; *Le Chant de Nigamon*, épisode tiré d'une page d'aventure de Gustave Aimard. L'Antiquité l'inspire aussi : c'est alors *Horace triomphant*, admirable pyrrhique où le désordre de l'atonalité crée un ordre nouveau et qui, semblablement *Pacific* et *Rugby*, représente une force en marche.

En octobre 1928, à l'Orchestre Symphonique de Paris qu'il venait de fonder, l'admirable porte-parole de l'idée nouvelle, le chef d'orchestre Ernest Ansermet, qui fit connaître Stravinski et les modernes français jusqu'à Moscou et Buenos-Ayres, Ansermet conduisit *Rugby* et le mena à la victoire par 6 buts à zéro, au moins.

*Rugby* est un sujet sportif ; Debussy déjà, s'était inspiré d'un match de tennis (*Jeux*). Dans ces deux cas, nous constatons que si, selon l'aphorisme de Wagner « la musique est femme », celle de France est une femme qui, quelque chose qu'il avienne, sait rester femme. S'il pleut, elle prendra un tom-pouce, plutôt que de se masculiniser d'un inesthétique trench-coat.

En effet, la vitalité de Spartiate de Honegger, son goût pour les choses du sport et les locomotives, n'obnubilent pas, chez lui, la sensibilité et le sentiment.

Outre *Rugby*, sont là pour l'affirmer *Judith*, *l'Impératrice* et le *Con-*

<sup>1)</sup> A un récent concert, j'eus sujet d'établir un parallèle entre *Le Chant de Joie* et l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs* qui s'entre-suivaient. Une même vitalité s'exprime en la forte carrure de ces deux œuvres, construites sur une charpente contrepointique inébranlable.

*certino* de piano. Contrepointiste de premier ordre, Arthur Honegger est l'un parmi les artistes les plus puissants de notre époque. En Allemagne, mais avec une idée, encore, de romantisme, je lui trouve un pendant : Paul Hindemith.

Avec Georges Auric et Francis Poulenc, nous nous replongeons dans cette onde limpide que l'étranger appelle « légèreté » pour nous la reprocher autant qu'ils nous l'envie.

Parce qu'il n'extériorise pas la profondeur à chaque ligne, l'artiste français passe pour en être dépourvu. Un Ravel, par exemple, ne livrera jamais ses pensées intimes. Cela est pourquoi il se contrôle sans cesse. Il ne pourrait souffrir de déroger à ses origines. La politesse, les convenances, l'élégance lui sont indispensables. Ce sont ces raffinements que la masse vulgaire trouvera, selon son grand mot, « excentriques ». Ravel aura pour la Musique les égards d'un galant homme pour sa maîtresse : il ne lui fera dire que ce qu'il est séant de dire. Volontairement, il lui enlèvera tout « sentiment ». Sensibilité et sentiment sont deux mots qu'il faudrait pourtant ne point confondre. La musique de Puccini est faite de « sentiment » et c'est pour cela qu'elle est si facilement vulgaire. Celle de Ravel est débordante de sensibilité. C'est cela qu'on appelle « être léger ».

Avec la concision d'un Utrillo, Ravel évoque en trois notes,<sup>1)</sup> le coucou qui aurait donné à un Bruckner ou à un Mahler l'occasion d'écrire un mouvement entier de symphonie.<sup>2)</sup> Sensible, et guidé en cela par un sentiment extrême de la pudeur, sentiment inhérent à la race, il estimera que sa pensée intime est la seule chose qui lui appartienne en propre et qu'on ne lui pourra prendre. Aussi la gardera-t-il jalousement.

Ce qui d'un Allemand est possible, ne l'est pas toujours d'un Français, et réciproquement. Si un Richard Strauss se peut permettre de donner à tout venant le détail de sa vie de famille (*Sinfonia domestica*), si un Wagner se peut magnifier en clamant aux foules ses ardeurs (*Tristan*), un artiste français ne le pourrait sans évoquer aussitôt l'idée de la prostitution. Comparez Isolde et Mélisande. Chez cette dernière, la brutalité de l'instinct se métamorphose en le plus diaphane des sentiments. Wagner est universel ; mieux encore, dans sa propre patrie, il parle à toutes les âmes. La fille d'auberge souabe comme l'artisan

<sup>1)</sup> *Ma Mère l'Oye*.

<sup>2)</sup> Comparez l'atelier de Braque, à Paris, et celui de Brünning, à Berlin – celui de Juan Gris, à Boulogne, et celui de C. J. Maks, à Amsterdam – dont les photographies sont spirituellement opposées dans la revue *Querschnitt* d'août 1929 (cahier 8).

de Würzburg, l'intellectuel saxon autant que le banquier berlinois auront les larmes aux yeux en entendant le duo de *Tristan* ou les murmures de la forêt de *Siegfried*. (Ils auront d'ailleurs parfaitement raison.)

Un Ravel ou un Debussy ne toucheront que l'élite intellectuelle de leur pays. Seront-ils, pour cela, moins universels que Wagner? Je ne le pense pas; mais il en semblera ainsi parce que leurs œuvres sont les gardiennes de ces qualités de la race si peu perceptibles à l'étranger. Profondeur contenue, superficialité apparente.

Cela est pourquoi j'aime tout particulièrement Auric et Poulenc, encore que leurs premières œuvres aient été d'assez médiocre apparence. Ecrivant pour les Ballets russes, ils firent appel, pour la décoration, Poulenc à Marie Laurencin, Auric à Georges Braque. Ces peintres expliquent de parfaite manière nos deux musiciens. Le charme de Marie est frère de celui qui pare la musique des *Biches*. On le retrouve dans le *Concert champêtre*, en lequel le clavecin de Mme. Wanda Landowska évoqua les ombres de Daquin et de Couperin. Le goût de Braque compléta avec une richesse rare les *Fâcheux* d'Auric. Moins distante que la musique de Poulenc, celle d'Auric serait peut-être, révérence parler, « plus nature ». Quant à Durey, il travaille dans la retraite. Indifférent à la publicité tapageuse autant qu'éphémère que se ménagent, auprès des snobs, les petits fabricants de *turlututus* trop pressés d'arriver, Durey – ou bien je me trompe fort – médite et mûrit l'œuvre capable de nous étonner.

Si Ravel et Poulenc ressoudèrent le fil des Nornes qui leur devait faire retrouver le chemin des clavecinistes des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, Jacques Ibert, lui, retrouva le secret des tréteaux de la Foire St-Germain. *Angélique*, farce en un acte, mais divisée par l'action en plusieurs scènes que sépare le chœur (ce mot pris dans le sens antique) nous fait apparaître une fois encore l'erreur des faiseurs d'opéras qui, d'une scène, faisaient un acte interminable. *Angélique* ne pouvait que réussir; car la farce est un genre bien français, puisqu'il nous vient de Grèce, par l'Italie, bien latin puisqu'il n'a cessé, sous les noms de « tonadilla » et de « zarzuela », d'être en faveur en Espagne. *Aucassin et Nicolette*, *Le Jeu d'Adam* ou de la *Feuillée* renaissent donc au XX<sup>ème</sup> siècle.

Après *L'Heure Espagnole*, de Ravel et *Le Pauvre Matelot*, de Milhaud, *Angélique* a retrouvé l'esprit simple des « moyennâgeries » d'Adam de la Halle.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Une fois encore, Ibert vient de s'affirmer comme l'un de nos meilleurs musiciens. La création de son *Roi d'Yvetot* à l'Opéra-Comique (Mars 1930) a été un succès net.

Apollon est vainqueur sur toute la ligne.

D'autres le prouvent encore: l'autodidacte Marcel Delannoy, dont *Le Poirier de misère* et *Le Fou de la Dame* annoncent un maître de demain; Canteloube qui puise à la source vivifiante du folklore national; Ferroud, dont la force est à l'image de celle de Honegger.<sup>1)</sup>

Le prouvent surtout ces splendides « isolés » qui, en marge de toute évolution, s'en sont allés tranquillement et sûrement sur le chemin de la gloire:

L'admirable architecte Paul Dukas, dont la *Sonate* pour piano est le digne pendant de la grande sonate de Franz Liszt; l'adorable Gabriel Fauré qui, avec les enchaînements d'accords que nous apprenons à notre première leçon d'harmonie, créa une fraîcheur nouvelle, immortelle; Albert Roussel, dont les œuvres récentes (notamment la *Suite en fa*) se sont libérées des harmonies évocatrices qui rendaient touffues bien des pages de *Padmavâti* ou d'*Evocations*; Charles Kœchlin, le théoricien - artiste qui modernisa notre contrepoint.

Enfin l'étonnant Florent-Schmitt, à la gloire de qui son envoi de Rome, le *Psaume XLVII*, aurait suffi; Florent-Schmitt qui illumine notre ciel de sa collection de fusées et de pétards, de serpenteaux et de chandelles romaines, de soleils et de bombes, feu d'artifice dont *Antoine et Cléopâtre* est le bouquet magnifique; Florent-Schmitt qu'en France nous méconnaissons trop, mais à qui nous rendrons bien justice un jour, qu'en pensez-vous, Félicien Foret, vous, qui, son disciple, êtes aussi un musicien français?

---

<sup>1)</sup> Il en est d'autres encore. Ainsi je n'oublie point M. Sauguet. Ce tout jeune homme applique dans sa musique les théories d'un « retour à Delibes ». Croit-il donc qu'une telle étiquette suffit à donner de la « personnalité »? Et, avant de « retourner » à Delibes, ne serait-il pas nécessaire qu'il « partît » de quelque chose? Son *David*, que Mme Rubinstein dansa en 1928 à l'Opéra était bien vide.