

MM, septembre 1926

LE MONDE MUSICAL

303

Euvres	Auteurs des Poèmes	Dates de composition	Premières auditions. Dates. — Interprètes
Flûte et piano			
Feuillets d'Album		1901	Sté de Musique Moderne pr instruments à vent, 9 mars 1901. M. George Barrère.
Réverie (Hurstel)		1897	G. Barrère.
Petite Valse (Hurstel)		1897	G. Barrère.
« Viens ! Une flûte invisible » (flûte, piano et chant) (Durand et Cie)		1900	
Voix et Flûte			
Corbellie de fruits (Rabindranath Tagore)		Septembre 1924	
Piano à deux mains			
Menuet dans le style ancien. (Hurstel)		1897	
Deux pièces		1900	
Piano à quatre mains			
Prélude		1899	
Do, Ré, Mi, Fa, Sol (petites pié- ces faciles)		1901	
Réductions pour piano 4 mains et pour 2 pianos 4 mains ou 6 mains			
« Images », Claude Debussy, pour 4 mains et 2 pianos 4 mains			
Rondes de Printemps			
Gigues			
Ibéria			
La Mer, Claude Debussy, 4 mains			
Le Martyre de St-Sébastien, réduction piano et chant ..			
La Mer, Claude Debussy. Ré- duction : 2 pianos six mains.			

Cercle Musical. mars 1908.

UNE INSURRECTION CONTRE LA SENSIBILITÉ

J.R. B. L.

Nous empruntons à l'excellente revue *Eu-
rope* l'article que voici :

Depuis un siècle au moins, les arts, sous
toutes leurs formes, font appel à notre pure
sensibilité. Pour mieux dire, ils tapent dessus
à coups redoublés. Le but des romantiques
a été, entre autres, de remplacer l'appel uni-
que à la raison par une série de chocs sur les
nerfs. Weber, Schubert, Chopin, Berlioz,
Franck, expriment merveilleusement ce pen-
chant. Avec Wagner, c'est le grand jeu :
sensibilité, sentimentalité, intellectualité, mys-
ticité. Son génie universel fait la synthèse de
tous les éléments, — des plus vulgaires aux
plus purs, — susceptibles d'exercer sur son
auditeur un ébranlement, quel qu'il soit.

La peinture du XIX^m siècle, si excellente
qu'elle puisse devenir sa technique entre certaines
mains, use des mêmes moyens, cherche à agir
sur ses mêmes ressorts pathétiques (Delacroix).
Et lorsqu'elle abandonne la mode des *sujets*
mélodramatiques, propres à exciter notre sen-
sibilité, elle n'en demeure pas moins fidèle au
motif. Elle essaiera, par son interprétation du
monde extérieur, de ressusciter notre émotion
devant la nature (Corot, Millet, Monet).

Pendant un siècle au moins, il a été fait
un usage, un gaspillage incroyables de la force
nerveuse humaine. Notre sensibilité a été pro-

voquée sans arrêt. L'œuvre d'art n'a pas
cessé de se proposer pour but la recherche de
couches émotives de plus en plus profondes.
Nous avons assisté à une véritable chirurgie
de la sensibilité. L'art devenait de la vivisec-
tion. De là cette hystérie musicale dont la fin
du siècle dernier nous a donné de riches exem-
ples.

Une réaction était inévitable. Nous en
sommes les spectateurs, jusqu'à un certain point
les bénéficiaires. Le consentement universel
s'est déjà mis d'accord sur l'homme qui la
symbolise : Stravinsky.

Quel était le problème ? Obtenir la même
puissance de réalisation, de pénétration et de
conviction sans plus rien exiger de la sensi-
bilité, sans effleurer le sentiment, sans faire
appel à aucune association d'idées qui ne fût
strictement musicale. Expulser violemment
hors de la musique l'idée, le programme, la
métaphysique, l'histoire, le symbole, tout con-
cept intellectuel, même tout sentiment suscep-
tible d'être traduit dans une autre forme
d'art. Ainsi l'amour, la tendresse, la rêverie
poétique, — bref, tout ce qu'expriment un lied
de Schubert, un drame de Wagner.

Il s'agit là, en somme, d'une dégermanisa-
tion de l'inspiration musicale.

Stravinsky, dans ses dernières œuvres, ne

demande plus rien qu'aux seules progressions
du pur développement musical, à la plastique
orchestrale toute nue, aux volumes harmoni-
ques en soi, aux combinaisons sonores.

Rapprochons ce mouvement du cubisme.
Un artiste comme Picasso a voulu s'affran-
chir, lui aussi, des éléments de jouissance
impure que la peinture demandait à notre sen-
sibilité et aux formes réelles du monde exté-
rieur. Il a, lui aussi, interrompu le trait, frag-
menté les volumes trop conformes à nos repré-
sentations ordinaires, bousculé les thèmes du
plaisir pictural classique. Il a morcelé le *motif*
jusqu'au moment où il a été certain de ne plus
rien lui devoir. Et il s'est flatté d'atteindre
par là à des puissances de réalisation que les
artistes du XIX^m siècle auraient estimées
impossibles sans le secours d'une première
émotivité demandée, toute faite, au sujet, au
modèle, au motif.

Voilà pourquoi les maîtres des jeunes artis-
tes ne sont plus Beethoven ou Vinci, mais
Bach et le Tintoret.

Un concert que M. Koussevitzky a récem-
ment consacré à Stravinsky illustre admirable-
ment cette évolution. Toute l'histoire de ce
compositeur, depuis *Oiseau de feu* jusqu'au
Concerto pour piano et orchestre, exprime cet
effort de dépouillement et d'abstraction. Effort

puissant, presque surhumain, couronné par une singulière réussite.

Dans l'*Oiseau de Feu*, Stravinsky utilise encore toutes les ressources de l'orchestre romantique et wagnérien. Il s'y montre encore subjugué par les effets de groupements sentimentaux, chers à l'harmonie allemande romantique.

Dès *Pétrouchka*, il s'émancipe, brise l'orchestre wagnérien. Mais il utilise encore le pittoresque de Rimsky-Korsakoff, il traîne avec lui tout le grand bagage historique et populaire de Moussorgsky.

Le *Sacre du Printemps* est un épisode essentiel de l'histoire de l'art contemporain, non seulement par la valeur propre de cette étonnante partition, mais parce que la musique cesse de ne plus rien devoir qu'à elle-même. Le *Sacre* est une des seules musiques qu'on puisse entendre sans qu'elle évoque dans l'esprit aucune image visuelle.

Surprise analogue — toutes proportions gardées — à celle qui attend un néophyte des auditions musicales, lorsqu'il découvre que, dans les *Passions* de Bach, la musique ne se préoccupe pas toujours du texte. Les développements les plus imprévus surviennent quelquefois sur les paroles les moins significatives. A d'autres moments les phrases les plus solennelles ne provoquent pas la moindre émotion du chant ou de l'harmonie. L'œuvre a une architecture musicale interne. Elle se refuse à la sacrifier aux épisodes du livret, ce livret fût-il l'histoire du Rédempteur, ce texte les Évangiles eux-mêmes.

Le réveil de gloire dont Stendhal bénéficie nous prouve que la littérature de ces dix dernières années suit une courbe analogue. Cette évolution paraît moins spontanée, moins nécessaire, moins profonde. La littérature du dernier demi-siècle avait toujours su se conserver des coins purs. Par-dessus le fracas de la grosse production (Daudet, Zola...), elle n'avait jamais renoncé à poursuivre des formes d'expression nues, dépouillées de sentimentalité, méfiantes même de la sensibilité.

Aussi le mouvement qui s'y manifeste aujourd'hui (Max Jacob, Cocteau) n'a pas la franchise, le pouvoir de conviction qu'on voit aux courants issus de Cézanne et de Picasso en peinture, de Stravinsky en musique. Il n'en a pas moins un intérêt considérable, et nous ne devons lui ménager ni notre attention ni notre sympathie.

Si l'on essaye d'interpréter l'œuvre d'Honegger à l'aide des considérations qui précèdent, on lui trouve assez vite sa véritable signification. Honegger nous apporte un compromis merveilleusement équilibré entre l'ascétisme musical dont nous avons parlé plus haut et les besoins, les habitudes auxquelles cent ans de romantisme ont accoutumé le public.

La musique française a eu quelquefois ce privilège d'humaniser les contraires. Si l'on ne considère, dans Debussy, que l'expression musicale, et qu'on laisse de côté ses découvertes de grammairien, on s'aperçoit que sa principale originalité a été d'opposer au tor-

rent wagnérien l'expression d'une sentimentalité gracieuse, classique et modérée.

De même Honegger, servi par une sensibilité musicale très riche, humanise l'orchestre inhumain de Stravinsky, réchauffe cette rhétorique polaire, y réincorpore quelques-unes de ces harmonies rondes et graves de l'orchestre romantique allemand, et lui donne cette touche de spiritualité délicate dont il trouve la leçon, derrière Debussy, dans Gounod et dans les traditions les plus constantes de l'école française.

Le tempérament de Honegger se présente comme le carrefour des trois grands courants de la musique moderne.

Avec lui, le sentiment violemment expulsé de l'expression artistique fait sa rentrée. Honegger nous apparaît dès maintenant comme un ouvrier de grande tradition, un metteur au point, un de ces génies féconds, heureux, tempérés, grâce auxquels les découvertes brutales prennent de la consistance.

Tout le désigne pour jouer un rôle considérable dans l'histoire artistique de notre époque, — ce mélange si rare de puissance et de grâce, de pureté et d'adresse, — cette verve inventive, robuste et tendre, qui a soulevé l'enthousiasme de Paris ce printemps.

Jean-R. BLOCH.

Essais d'Interprétation

La Suite pour le Piano

de CLAUDE DEBUSSY

Cette œuvre témoigne, tout ensemble, d'une poésie admirable et d'une raison parfaite. Elle se rattache tout à fait aux anciennes traditions françaises, à celles de l'école de nos clavecinistes.

Elle en possède les qualités d'équilibre, de mesure et d'élégance, — élégance de pensée et d'élégance ornementale — et ce sens de la grâce, qui, selon Abanindranath Tagore, le peintre hindou, est fait pour réfréner les mouvements excessifs des formes affectées par les émotions et le sentiment, pour rétablir la Beauté, qui règne par la tendresse et donne la dignité aux manifestations du sentiment.

Et ceci n'est pas le fait d'un hasard, ni le fruit mûr d'une inconscience hantée par des hérédités artistiques, obscurément.

L'auteur, qui se plaisait à se nommer : Claude Debussy, musicien français, sait qu'il marche dans cette voie. Il veut que nous en soyons informés avant la première note. Il prend donc garde que ses titres et sous-titres nous avisent de suite du dessin qu'il a de faire résider la part majeure de la beauté de son œuvre dans la poésie même de la pure matière musicale.

Attachons-nous donc à cette volonté qu'il a de ne concéder rien à notre appétit de thèmes sentimentaux ou de visions impressionnantes.

« Pour le Piano », *Prélude, Sarabande, Toccata.*

Un tel exposé semble (le nom de l'instrument excepté), avoir été tracé par une main

du XVIII^{me} siècle. Il faut nous conformer à ce vœu, nettement exprimé, de ne présenter que des poèmes exclusivement musicaux.

Pourtant, nous qui savons quelles furent les prédilections littéraires — et certainement picturales aussi — de l'auteur, nous ne pouvons nous empêcher de constater qu'on trouve, dans cette musique, ces *élisions de pensées*, ces virages subits de l'idée particulières à Verlaine (qui préoccupe Debussy), ces tableaux composites qui ont, pourtant, de l'unité, et cette sorte d'*émotion sous-verbale* qui est une des signatures esthétiques du poète des *Fêtes Galantes*.

Ce n'est plus, cependant, la musique évocatrice d'images relativement précises, où que, du moins, chacun peut, à sa manière, préciser, de la *Suite Bergamasque*, et qui permet à l'interprète de faire, à part soi, des variations visuelles sur les thèmes (1).

Il n'y a plus, ici, qu'une suggestion discrète.

Moins que cela, même, des influences à deviner.

On y sent, seulement, que ce moderne, qui veut ressusciter le passé, par la magie d'une palette sonore nouvelle, a, quoi qu'il fasse, Verlaine, Watteau et Samain derrière lui, plus encore que Couperin.

On sent qu'il s'est promené « *En Bateau* » vers « *l'Isle Joyeuse* », qui ressemble comme une sœur à « *l'Embarquement pour Cythère* » et à « *l'Île Fortunée* ». (d'Albert Samain).

On sent que les silhouettes des « *Fantoches* » lui sont familières, et qu'il a vu « *les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres* » s'élancer et s'évanouir comme des songes fluides.

Toute cette musique est, à la fois, fuyante et fixée. Elle nous mène dans un monde d'impressions vagues et cependant, aiguës, d'images entr'aperçues et aussitôt déformées, et, pourtant, toutes ces poétiques imprécisions, c'est au moyen d'une technique extrêmement nette que l'auteur les obtient, et c'est avec un crayon nerveux que l'interprète les doit dessiner.

Les lignes, les rythmes, surtout, y doivent s'inscrire en accents très *voulus*, et le jeu pianistique y doit ressembler à ces belles sanguines de Watteau, où l'on voit que la craie rouge s'est, parfois, écrasée sur le papier, et ailleurs, a glissé, ou s'est promenée doucement, guidée par une main qui savait garder toute la saveur de l'improvisation à des dessins très *finis*, et où l'ombre d'un trait, d'une hachure ou d'un estompage ne saurait être ajouté.

Jeanne THIEFFRY.

(1) Signalons, en passant, que les variations *sentimentales* y sont beaucoup trop fréquentes, chez les pianistes ; notamment dans le *Clair de lune*, qui est un clair de lune pour lui-même, et où personne ne passe, que le musicien, lequel semble écouter la lumière bleue qui baigne le paysage, et qui n'est nullement romantique. Tout sentiment passionnel y est, même, si déplacé, que je n'ai jamais pu en subir une de ces interprétations *sentimentales* sans entendre cruellement sonner à mes oreilles la phrase sarcastique et terrible de Baudelaire : « L'amour est un magasin de comique encore inexploité ».