

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

LA CHRYSALIDE	GEORGE DELAMARE.
LA VIE MUSICALE EN RUSSIE BOLCHEVISTE.....	E. FROMAGEAT.
LES THÉÂTRES :	
Opéra-Comique : <i>Le Roi Candaule</i>	CH. TENROC.
Trocadero : <i>Galas Wagner par Mme Isadora Duncan</i>	
NOTRE COUVERTURE :	
<i>André Asselin</i>	G. JOANNY
LES CONCERTS :	
<i>Concerts Colonne</i>	PAUL LE FLEM.
	A. FÉVRE LONGERAY.
	MARGUERITE CANAL.
	FLORENT SCHMITT.
<i>Concerts Lamoureux</i>	PIERRE LEROI.
<i>Société des Concerts du Conservatoire</i>	LOUIS AUBERT.
<i>Concerts Pachelbel</i>	DARIUS MILHAUD.
	MAURICE ANDRÉE.
	BARCY.
<i>Société des Nouveaux Concerts; Concerts Golschmann; Orchestre de Paris; Concerts Rouge; Société Philharmonique; Salon d'Automne; A l'Institut de France; Matinées Margriy; la Maison des Arts; Mardis de la Chaudière; au Lyceum; Le Triplet; Festival Mozart; Quatuor Poulet; Quatuor Loiseau, Quatuor Andoltz, Violon et Clavecin;</i>	L.-CH. BATAILLE.
	ALB. BERTELIN.
	JULES CASADESUS.
	H. COLLET.
	E. DELAGE.
	A. FÉVRE-LONGERAY.
	M. GALERNE.
	CAMILLE GUIMARD.

<i>Concerts G. de Lausnay; Boucherit et Tagliaferro; Wins et Dandelot, de l'Alma, Asselin et Lison, Molit et Imard, Rouchine et Gaveau, Rodolphe Gana; Jane Mortier; Peppercorn; Marcel Ciampi; Th. Szabo, Henri Ellin; Darré; Delavrancea; Goudéket; Herite Robert</i>	HUCHARD.
	M. IMBERT.
	L.-J. LAPORTE.
	PAUL LE FLEM.
	P. LEROI.
	DARIUS MILHAUD.
	L. DE PACHMANN.
	ETIENNE ROYER.
	LOUIS VIERNE.
E.-R. BLANCHET, compositeur.....	
LA PROVINCE :	
<i>Le Havre</i>	J. AUBERT.
<i>Nancy</i>	RENÉ D'AVRIL.
<i>Mets</i>	M. C.
NOUVELLES DIVERSES : Dijon, Limoges, Tours.	
L'ÉTRANGER :	
<i>Bruxelles</i>	E. CLOSROD.
<i>New-York</i>	J. DE VALDOR.
<i>Rome</i>	M. ZANOTTI-BIANCO.
MUSIQUES NOUVELLES.....	A. LOR.
ECHOS.	
VIENT DE PARAÎTRE.	
PORTRAITS ET DESSINS :	
<i>André Asselin, Boucherit et Tagliaferro par H. Ellin, E.-R. Blanchet, Jane Mortier, Murano, Jeanne Borel.</i>	

LA CHRYSALIDE

En musicographie, on ne s'est guère soucié, jusqu'à présent, d'étudier l'histoire des relations qui existent entre le musicien et le littérateur associés pour l'élaboration d'une œuvre lyrique. Pourtant, il y a, dans cette union — jamais délicate, comme les mariages dont parle La Rochefoucauld — matière à une observation singulièrement attachante de l'effort de libération auquel s'évertue, depuis ses origines, la musique française, pour échapper à la sujétion littéraire. En effet la musique, longtemps captive d'une stricte prosodie, a toujours eu tendance à voler de ses propres ailes, à fuir l'emprise du langage articulé, à s'affranchir des servitudes de la rhétorique. Il est aisé de s'en rendre compte et de suivre cette montée continue vers la libre lumière pour peu qu'on ne craigne point de s'aventurer dans le domaine du Romanisme, où jaillissent les sources de tous nos courants artistiques.

Au temps des Trouvères et des Troubadours, la musique n'avait qu'une part très secondaire dans la composition de ces « gestes », les premiers ouvrages lyriques qui nous soient parvenus. Ceci peut sembler paradoxal, mais il n'en demeure pas moins que la métrique et la cadence des vers dont étaient formées les diverses catégories de chansons, chansons à danser, chansons d'aube, pastourelles etc., imposant au musicien leur rythme propre, il ne lui était pas permis de s'écarter de la ligne harmonique fournie par le poète. Son art devait consister purement et simplement dans une reprise en sous-œuvre, dans une illustration discrète du récit héroïque ou plaisant qui lui était donné. On s'explique ainsi la technique menue, l'indigence des motifs musicaux de la période comprise entre le ^xe et le ^{xiii}e siècle. Tel virolle, telle ballade ne sont que de la « musique versifiée », pour employer le terme de M. Pierre Aubry dans son livre excellent « Trouvères et Troubadours » : « Il y a un lien étroit, dit-il encore, entre la mesure des vers dont se compose une strophe et la formule rythmique de la mélodie qui l'accompagne : ainsi une strophe formée de vers décasyllabiques appelle presque fatalement le rythme « dactylique. Le trouvère n'avait pas le droit de concevoir une mélodie autrement rythmée. Les exemples et les explications que je donnerai plus loin de la rythmique mesurée du moyen âge éclaireront cette idée si contraire à nos libres tendances contemporaines. »

Assurément, c'est ici l'âge barbare de la musique, l'époque de sa vassalité. Le poète gouverne le musicien, lui dicte ses lois,

l'oblige à respecter sa césure et à suivre ses enjambements... Certes, pareille conception n'est ni belle ni généreuse, mais n'oublions pas que la France fut un pays de rimeurs bien avant que de musiciens. Aujourd'hui encore bon nombre de gens ne s'indignent pas des confusions que semble présenter l'école moderne et ne trouvent-ils pas absurde que la mélodie ne soit pas calquée sur la phrase vocale ?

Outre ces rigueurs de la poétique envers les infortunés musiciens, ceux-ci avaient des moyens matériels d'expression très rudimentaires. Ils ne disposaient point d'instruments très variés : le rebec, sorte de vielle, la mandore, l'octavine, la flûte champêtre et une espèce de tambour appelée « carcaveau », voilà à peu près tout ce que l'on trouvait dans les écoles de ménestrandie où les Trouvères allaient apprendre leur métier tant bien que mal. Il n'est pas surprenant que l'enfance de la musique, en France, ait été si chétive. D'ailleurs la profession de musicien était grandement méprisée, au moyen âge, bien plus encore que celle de rimeur ; les vieillards seuls, ou les infirmes impropres à la vie des camps pouvaient publiquement l'exercer. Rien de surprenant que l'inspiration des premières compositions musicales manque le plus souvent de fraîcheur et d'envol.

Paralysée, réduite à n'être plus qu'un vague bruissement à la merci de la parole, la musique devait, ou périr, ou s'évader de son esclavage. C'est alors qu'elle trouva dans la liturgie un espace digne de son envergure. Admise dans l'enceinte sacrée, la musique sentit tomber ses entraves ; désormais plus de texte rigide dont il faut se borner à souligner les moindres inflexions, plus de récitatif monotone, mais la liberté de s'épanouir sur un thème extrait des livres saints. Qu'il s'agisse de « l'organum duplum », à un développement mélodique, ou de « l'organum triplum » ou « quadruplum », selon qu'il y a deux ou trois parties de dessus, la musique religieuse repose sur le principe fixe d'un contrepoint sur un thème de plain-chant. Du jour où la musique fut reçue à l'église, elle commença de vivre et de grandir ; elle lui dut non seulement l'indépendance, mais aussi une atmosphère de recueillement, un sens de la majesté qui, jusque-là, lui faisaient totalement défaut. Si les musiciens de tous les temps ont marqué une prédilection pour les compositeurs liturgiques, c'est assurément, fût-ce à leur insu, par un besoin de pieuse gratitude.

Dans le style profane, cependant, le progrès de la musique

se manifesta vers la fin du règne de saint Louis. C'est, en effet, l'époque où la poésie qui toujours la dirige, tend à revêtir une forme plus savante. La combinaison rythmique de moins en moins élémentaire, oblige l'accompagnement musical à la suivre dans le jeu complexe de ses fantaisies. Malgré lui, le poète incite le musicien à faire œuvre personnelle et à se dissocier d'avec lui-même. La dissociation devient plus nette encore au moment où apparaissent les « jongleurs », c'est-à-dire les baladins qui se bornent à interpréter les œuvres d'autrui. Or, en les interprétant, ils ne sont pas toujours respectueux du poème qu'ils chantent et, moins encore, de l'air qu'ils jouent, mais cette négligence bien loin de nuire aux arts qu'ils professent, les vivifie au contraire, leur juxtapose une technique nouvelle, les oriente vers une autre destinée. L'humble artiste, l'obscur « jongleur » qui, le premier, eut, en récitant quelque chanson de geste, l'idée et le talent de faire suivre à l'accompagnement musical une ligne divergente fut, dans le drame lyrique, le précurseur lointain de Wagner.

Lorsque la musique, jusque-là formée de traditions que se transmettaient les ménestrels, se fixa dans l'ingénieuse écriture inventée, prétendant quelques-uns, par le moine Gui d'Arezzo, elle commença réellement de prendre rang parmi les « grands arts ». Non pas qu'elle fût égalée, par les élites du XII^e siècle, à l'architecture ou à l'orfèvrerie, mais on accepta de la placer de pair avec la poésie et l'éloquence, ses anciennes suzeraines. Cet irrésistible mouvement d'ascension de la musique, d'abord simple réflexe de la joie ou de la douleur, puis mélodie, puis mélodie, à quelque chose de véhément, de pathétique. De la gangue informe, usée, par tous les torrents, la gemme, peu à peu, se libère, la chrysalide frémît à la promesse de sa destinée aérienne... Tant d'épreuves infligées à la musique et dont elle est sortie victorieuse, forte et pure, sont les gages de sa suprématie. Bien plus que toute autre expression du génie humain, elle est animée d'une persévérance inlassable et c'est elle qui finira par être, quelque jour, la voix unique des foules, l'interprète des consciences et des subconsciences, la seule parole universelle.

Pour revenir à ce chemin de croix où les humiliations, d'âge en âge ne lui furent guère épargnées, il faut constater que l'influence italienne, depuis la Renaissance jusqu'à nous, lui devint pernicieuse en ceci qu'elle l'inféoda derechef au langage poétique. A peine avait-elle tenté un essor que survinrent ces étonnants « virtuosi » de Rome, Florence, Venise, chanteurs bien plus que musiciens et comédiens bien plus que chanteurs qui, pour épanouir leur faculté d'improvisation, réduisirent la musique au banal accompagnement. A travers le XVI^e et le XVII^e siècle français, la musique reste donc adaptée au texte, en dehors duquel les gens

de goût la tiennent pour inexistante. Tant mieux si quelque adroit inventeur de rythmes, Clément Marot ou Mellin de Saint-Gelais, use de l'inversion avec assez de hardiesse pour que l'écrivain musical, encouragé, recherche des effets inédits. Mais, livré à lui-même il ne s'échappe guère d'une honnête banalité.

En vérité, pour infuser à notre musique nationale, fort noble, d'une belle grâce et un peu distante et souvent majestueuse, la sève puissante qui devait la rendre si robuste, il fallut cette école extraordinaire de l'ancienne Allemagne. Aussitôt que ce souffle de tempête vient aviver la flamme du style français, aussitôt que la révélation de la polyphonie, de « l'abîme orchestral » étonne, puis passionne les musiciens de chez nous, c'en est fait de la vénérable méthode de la phrase chantée. La légendaire querelle des gluckistes et des piccinistes ouvre une ère de discorde que Bayreuth, plus tard, consacrera comme un dogme. Malgré les retours offensifs des tendances méridionales, la musique ne tolère plus l'intervention littéraire, qu'à titre de modeste indication ; elle se refuse désormais au métier indigne d'ajouter une « atmosphère » aux idées du poète ; elle veut être la synthèse et non plus l'analyse. Si elle a recours encore à l'artifice des vers ou des proses, c'est comme à un tremplin obscur... Et nous voyons un Debussy, enfin délivré des chaînes premières, ne prendre un Verlaine ou un Edgar Poe qu'à la façon d'un élégant prétexte.

Chose surprenante et qui déroute le psychologue une fois de plus, la musique, c'est-à-dire l'art le plus abstrait, le moins accessible au vulgaire, l'emporte aujourd'hui, dans le goût public, sur la poésie, forme magnifiée du langage courant. Comment se fait-il, alors que la foule est plus sensuelle que jamais, qu'elle se montre avide de la manne symphonique ? Car c'est l'évidence, on envahit les salles de concerts, on s'arrache les billets des grandes auditions, mais personne ne s'avise de constater que la poésie a perdu quantité de fidèles. Devons-nous croire avec Nietzsche, que la musique produit une volupté toute physique et, avec le vieil Hugo, que c'est de la rêverie faite d'avance, deux raisons pour que les multitudes rudimentaires y trouvent leur profit ? Quoi qu'il en soit, la musique pure, la musique toute nue, débarrassée des oripeaux littéraires, la musique libre est en marche vers d'éblouissants sommets. Derrière elle, tremblants et conquis, se pressent des êtres que nous croyions incapables de sentir et de s'émouvoir, des gens de vile spéculation, de calcul, de négoce... C'est un prodige renouvelé de la Fable, c'est, dans notre moderne jungle, les fauves monstrueux que leur férocité abandonne dès que retentit la lyre d'Orphée.

GEORGE DELAMARE.

La Vie Musicale en Russie Bolcheviste

Les documents sur l'organisation musicale sous les soviets en Russie commencent à affluer. Mais comment choisir parmi les affirmations contradictoires, éloges sans mesure ou dénigrement à outrance.

Plusieurs journaux allemands apportent des renseignements assez sérieusement documentés pour que j'aie le désir d'en retenir ici un extrait.

Le *Signale* de Berlin publie entre autres un article très intéressant de Handschin, professeur au Conservatoire et assistant du Laboratoire d'acoustique de Pétersbourg. Les directeurs des réformes musicales en Russie ont étudié en France, en Suisse, en Allemagne. Ils y ont vu des défauts d'organisation ; leur ambition était de faire mieux chez eux. Ils ont tâché d'éviter les erreurs constatées ailleurs, ils en ont commises d'autres.

En novembre 1917, s'établit le gouvernement qui existe aujourd'hui encore. Sa dictature, en supprimant l'opposition ouverte, aboutit à un certain ordre permettant de commencer la réorganisation de toutes les branches sociales et artistiques. Tout au début, l'« intelligence », mise de côté par les dirigeants bolchevistes, et en majeure partie hostile au régime établi, ne parti-

cipa pas aux réformes gouvernementales. Mais plus tard, ayant vu que la durée du régime dépassait leurs prévisions, bon gré mal gré, sous la pression de la faim, les intellectuels durent mettre leurs connaissances professionnelles au service des dictateurs. Ceux-ci, entre temps, avaient découvert que les hommes nouveaux qu'ils voulaient créer parmi leurs adhérents politiques n'étaient pas à la hauteur de leur tâche, et ils replacèrent à leur poste tous les intellectuels dont la tendance politique ne leur avait pas été ouvertement hostile. Des hommes comme Glazounoff, Liapounoff, Koussevitzky reprirent leurs fonctions.

Peu après la nationalisation des banques, des industries et du commerce (décret de décembre 1917), Lunatscharsky s'occupa de constituer autour de lui un groupe d'artistes progressistes qui pussent l'aider dans ses réformes. Arthur Lourié, un compositeur moderne, fut nommé « lieutenant du département musical du Commissariat du peuple de l'éducation ».

Une des premières actions de Lourié fut le dénombrement des pianos, afin d'éviter la confiscation à tort et à travers de la part d'autorités locales trop zélées et trop intéressées. Le droit de posséder un piano était subordonné à certaines qualités profes-