

LA MUSIQUE DES DISQUES

Beethoven : *Quatuor n° 15 en la mineur*, op. 132. Quatuor Lener. (Columbia LFX 571 à 575). — *Quatuor n° 13 en si bémol majeur* (op. 130). Quatuor de Budapest (Gramophone DB 2239 à 2243).

Mozart : *Symphonie n° 41 en ut majeur « Jupiter »*. Bruno Walter et l'Orchestre Philharmonique de Vienne (Gramophone DB 3428 à 3431). — Mémento.

Deux quatuors, une symphonie. — Voici une trinité où paraît la divinité de la musique.

Ce n'est point hasard si on nous donne en même temps ces trois œuvres. Au contraire des éditions imprimées qui vont en ordre dispersé ou plus exactement sans aucun ordre, on trouve dans les éditions gravées un souci artistique et historique, très digne de remarque et d'estime.

Il est superflu de souligner le lien qui unit le *Quatuor en Si bémol majeur* et le *Quatuor en La mineur*. Sans même parler du dédicataire unique ni des circonstances accessoires, ils sont l'un et l'autre un même *moment* (encore que l'état d'esprit et l'état physique du musicien fussent loin d'être semblables) dans l'art et la vie de Beethoven. Ils sont, dans cet art, deux des cimes les plus pures, et ils correspondent à la période de cette vie peut-être la plus intense.

Le *Quatuor en la mineur* qui reçut le numéro 15 fut composé avant l'autre, classé treizième, au printemps de 1823. Pour Beethoven, ce printemps était une renaissance véritable. Il sortait d'une nuit de plusieurs mois pendant laquelle, aux tourments du génie, aux difficultés et aux soucis, s'était ajoutée la maladie. La guérison venue avec le printemps, il éprouve ce mélange de jouissance presque animale et de pure exaltation que connaissent tous les convalescents, et qui est une des plus fortes joies de la vie. C'est qu'on a seulement alors le plein sentiment de la vie, en même temps qu'une révélation de la résurrection. Un sentiment d'une telle puissance et d'une telle exubérance ne peut qu'inspirer les plus beaux chants. Le *Quatuor en la mineur* est de ceux-là, et Beethoven de sa main l'a désigné pour tel en écrivant la dédicace : « Chant sacré de reconnaissance d'un convalescent à la divinité, dans le mode lydien. »

L'œuvre, au commencement, est encore sous la prise de la maladie qui a quitté le corps, mais non sans lui laisser de :

faiblesse, des retours de fièvre, une nervosité excessive. L'artiste malade est deux fois un écorché. Ici les élans de joie sont traversés ou interrompus par les cris et les plaintes d'une sensibilité à nu, toujours prête à devenir douloureuse.

Le Quatuor Lencr a su interpréter, avec un sentiment très profond et sans emphase de l'œuvre, cette joie qui hésite sans cesse au bord de la souffrance. L'*Allegro*, traversé de traits brûlants, est alerte, certes, et même rapide, fiévreux, — non point gai. L'apaisement vient avec l'*Allegro ma non tanto*, la confiance, l'aspiration à la vie et au bonheur. Pourtant, c'est dans l'*Adagio* que cette joie grave, enfin pleinement possédée, trouve son expression la plus haute. C'est la partie principale de l'œuvre, celle à quoi se rapporte la dédicace, et dont les interprètes ont pénétré et nous restituent la profonde beauté.

Composé deux ans après, le Quatuor en *si bémol* se situe à l'autre pôle de la vie et de l'art. Et pourtant il ne se sépare point du précédent. Le Quatuor — dans sa plus grande partie du moins — fut composé dans la santé et la joie. L'artiste est plus détaché de l'homme, du moins de l'homme physique, du corps souffrant et vivant. L'œuvre est plus volontaire peut-être, et l'on verra dans le *Finale* jusqu'où va cette puissance de volonté et de domination de l'artiste sur l'homme. Et c'est pourtant, dans son exubérante fantaisie, la création la plus libre, la plus exaltée, jaillie comme aux plus beaux jours du bonheur et de la jeunesse.

L'*Adagio* est un lent prélude qui prépare l'*Allegro*. Le violoncelle indique le thème qui sera allègrement développé dans le mouvement suivant. L'*Allegro* s'élance gaiement, ardemment, avec de grandes hardiesses rythmiques et harmoniques. Puis le ton baisse jusqu'à un chuchotement à quoi succède un dialogue tendre et léger. Le violoncelle, encore, chante le thème de l'*Adagio*; alors se combinent et s'entrecroisent les thèmes des deux morceaux. Ainsi, le sentiment varie et ondule, de la gaieté à l'héroïsme, de la gravité à l'énergie, avec des retours de mélancolie et de rêverie. Et déjà apparaît le caractère fortement contrasté de l'œuvre. Celle-ci exige donc des interprètes une souplesse et une intuition musicale extrêmes. De ces dons et qualités, le Quatuor

de Budapest (Roismann-Ipolyi et les deux Schneider) donne une preuve magistrale. Ce caractère, le *Presto* l'accentuera encore; c'est une sorte de féerie mi-rêveuse, mi-bouffonne, qui introduit à l'*istesso tempo*, énergique, dramatique, très expressif, baigné dans le mystère des cordes qui tissent une sorte de brume fantastique.

Nous entrons maintenant au cœur de l'œuvre. L'*Andante con moto* est l'essence même du quatuor. Son originalité et sa beauté sont justement dans cette opposition — mais non, le mot « opposition » n'est pas le vrai, — dans ce mariage constant de la gaieté et de l'émotion, de la force et de l'aérienne légèreté. Dans l'*Alla danza*, c'est la gaieté et même l'ironie qui l'emportent. Mais c'est pour préparer un nouveau contraste avec le chant poignant de la *Cavatine*, « écrite, dit de Marliave (1), avec le sang du poète », que Beethoven regardait comme un de ses chefs-d'œuvre, chant composé dans la douleur, et le plus douloureusement aimé.

Le *Finale* a une histoire, d'ailleurs célèbre. Celui que nous entendons désormais n'est pas la conclusion que Beethoven avait d'abord voulue. Le *Finale* initial avait un développement beaucoup plus ample, peut-être hors de proportion avec l'ensemble; ce n'était rien autre que la *Grande Fugue*, publiée plus tard à part (op. 133). La longueur de cette pièce, l'ennui où elle plongeait le public, décidèrent Beethoven, non sans chagrin ni regrets, à la retrancher du Quatuor; il s'y résolut principalement sur les instances de son éditeur. Et c'est à la demande de celui-ci qu'il composa un nouveau finale, plus bref, plus conforme aux habitudes du public. Il ne nous faut pas le regretter. Nous y avons gagné un chef-d'œuvre. Cette fois, c'est en pleine maladie, en pleine crise qu'il écrivit cet hymne de joie. C'est un des plus beaux exemples de l'empire et de la puissance du génie.

§

Je ne crois pas qu'on puisse entendre la **Symphonie en Ut majeur** sans être frappé, et par instants comme foudroyé, par

(1) J. de Marliave a écrit sur les Quatuors de Beethoven, jusqu'à lui très négligés, d'importantes études aussi savantes que sensibles.

sa majesté et sa grandeur. Majesté et grandeur sont les mots qui viennent tout de suite; ils sont insuffisants pourtant, peut-être trompeurs, par ce qu'ils sous-entendent d'immobilité ou de froideur. L'inconnu qui a baptisé la Symphonie n° 41 « Jupiter » a été saisi sans aucun doute (on verra qu'en tant que contemporain il y eut du mérite) par cette majesté orageuse, traversée d'éclairs.

Il y a ici comme une violence sacrée, un combat de lumière et d'ombre, un pathétique dialogue, qui est peut-être celui des héros et des femmes, peut-être celui de l'âme et de la chair. Est-ce excès de l'imagination, suggestion aventurée? Force-t-on après coup les intentions du génie? Est-ce parce qu'on sait que cette œuvre est une des dernières de Mozart, la dernière Symphonie en tout cas, son testament avec le *Requiem*, oui, est-ce pour cela qu'on y voit, à travers des déchirements de ciel, on ne sait quelles lueurs, qu'on éprouve ce vertige à découvrir on ne sait quel abîme illuminé? Ou est-ce bien ce que Mozart a vu et senti, prévu et pressenti, sinon voulu? Qu'il en soit ce qu'on voudra, aucune musique n'est chargée d'un tel pathétique, aucune ne va plus haut. Que ce soit la plus belle des symphonies de Mozart, c'est je crois, sans conteste. Elle peut nourrir nos regrets. Où aurait-il donc monté encore s'il eût vécu? Peut-être. Mais cette musique fût-elle sortie de lui s'il n'eût dû mourir?

Son destin fut celui de bien des grandes œuvres. Destin explicable, quasi naturel. Ce qui nous éblouit en brillant au fond du temps devait, de trop près, aveugler. La symphonie fut généralement incomprise à sa naissance; et elle le demeura longtemps. Il lui fallut plus d'un siècle pour se révéler. Mozart en souffrit-il? Il ne devait probablement pas s'en étonner. Au fond, la « torture » de l'artiste dont l'œuvre est méconnue, c'est-à-dire qui n'a point l'attention et l'adhésion du public, est une invention romantique. L'essentiel est de se délivrer. Cette œuvre née au bord de la mort se projetait trop loin dans l'avenir pour être accessible aux contemporains. On ne saurait leur en vouloir. Aujourd'hui, tous les auditeurs de la « Jupiter » sont, je pense, saisis par le caractère « moderne » et surtout « wagnérien » de la Symphonie. C'est moins mystérieux qu'on est tenté de le croire, quand

on sait l'étude aussi minutieuse que fervente que Wagner débutant faisait de Mozart et de ce testament musical en particulier.

Est-ce cette présence plus intime de l'œuvre, et qui fait qu'on en perçoit mieux les moindres battements, les reflets profonds? Jamais, plus qu'avec M. Bruno Walter, je n'avais eu ce sentiment d'absolue possession.

J'ai pensé longtemps que M. Waller était un bel artiste; je crois sincèrement maintenant qu'il est un grand artiste. Sa sensibilité, sa finesse, sa transparence, pouvaient passer pour des qualités exclusives de la puissance. Il est peut-être plus capable de force véritable que Toscanini. Ecoutez l'appel héroïque du premier mouvement, et, à la plainte si ravissante qui fait écho, la réponse ardente, violente, brutale même. Le pathétique de la Symphonie est fait d'ailleurs de ce dialogue où les cordes, le violon, développent un thème suppliant ou rêveur, à quoi succède le silence, un silence soudain rempli par la voix souveraine.

L'inspiration ne cesse de monter et de s'éclaircir. Ce sommet que le génie humain ne peut sans doute dépasser, M. Bruno Walter le place dans la lumière où il éblouit.

MÉMENTO. — Sur la seconde face du dernier des quatre disques de la Symphonie « Jupiter » on a gravé l'Ouverture de la *Finta Giardiniera*, opéra-bouffe où Mozart se montre le plus délicieusement « italien ».

Je pense pouvoir revenir sur un autre remarquable enregistrement de M. Bruno Walter. Cette fois, le chef d'orchestre s'est mis au piano, à la place même que Mozart occupait quand on jouait ce tendre, gai et pourtant pathétique *Concerto en ré mineur*. Je ne veux pas attendre pour signaler ces disques. (Gramo. DB 3273 à 3276).

Voici un très intéressant témoignage : Wagner interprété par un orchestre français — la Société du Conservatoire — dirigé par M. Weingartner. Les préludes des 3^{es} actes de *Tannhauser* (Col. LFX 576) et de *Tristan* (D^o LFX 577), sont à mon avis des gravures excellentes et qui satisferont les wagnériens accoutumés, non sans raison aux orchestres allemands.

Trois beaux disques de piano : *Le gibet* et *La Vallée des Cloches* de Ravel (d^o LFX 580) par Walter Gieseking, et le 4^e *Nocturne* et *Barcarolle* de Fauré (LFX 567) par Mme Marguerite Long.

Une étincelante gravure de Yehudi Menuhin : *Abodah* (Bloch) et surtout *Malagueña* (Sarasate) (Gramo. DB 3782).

YVES FLORENNE.

ART

Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado à Genève. — L'Exposition de Zürich.

On évoque à l'**Exposition de Genève** les grands rassemblements de chefs-d'œuvre de l'art italien en 1935 et de l'art français en 1937. Cette prestigieuse exposition est le résultat d'une double sélection : la première faite à Madrid lorsqu'on fit partir vers Valence, puis vers Barcelone, les deux mille pièces les plus précieuses que menaçait la guerre civile, l'autre faite à Genève lorsqu'on retint, par un choix plus sévère encore, cent soixante-quatorze tableaux.

Les rois espagnols avaient composé leurs galeries avec un art suprême et ils avaient su discerner sans se tromper les peintres de génie. Chaque siècle est marqué par la présence à la Cour d'Espagne et près des grands d'artistes qui se nomment Gréco, Velasquez et Goya.

Ces trois sommets de la peinture espagnole sont représentés par un choix d'œuvres considérables. Depuis les éclats chauds des compositions vénitiennes du Gréco jusqu'à ces peintures de Tolède, toutes de lueurs livides — où les corps tourmentés semblent délivrés de leur poids charnel et prêts à s'envoler vers le ciel — nous suivons l'évolution de cet artiste étrange et fascinant. Le rapprochement avec les autres maîtres espagnols accentue le contraste. Gréco, malgré ses disciples, malgré son influence picturale profonde — regardons les gris de Velasquez — reste un isolé, un solitaire. Cet ensemble d'ascèse et de ferveur pathétique est véritablement inimitable. Nous ne dirons pas toutefois que cet art d'exception, vu après celui de Velasquez, soit soutenable. Nul peintre mieux que Gréco ne prête à la littérature. Mais il y a du procédé dans ces corps mous, dans ces visages toujours si pareils à eux-mêmes et leur extase larmoyante. Arrêtons-nous donc devant des pièces maîtresses comme le *Saint Eugène* de l'Escurial ou le *Capitaine Julian Romero* présenté par saint Louis pour être juste devant cet étonnant génie.

Une grande salle ornée de tapisseries somptueuses du Palais