

LE MENESTREL

Dans notre numéro du 3 février 1933 (1), nous rappelions que le Ménestrel aurait le 1^{er} décembre suivant un siècle plein d'existence et nous annoncions que nous mettions à la disposition des curieux une table analytique de tous les articles publiés depuis 1833. Ils pouvaient venir consulter cette table aux bureaux du journal, 2 bis, rue Vivienne, ou demander par lettre les renseignements qu'ils souhaitaient d'avoir.

Notons ici, pour être tout à fait exacts, qu'aujourd'hui, s'il y a cent ans et un mois que le Ménestrel a été fondé, il n'entre que dans sa quatre-vingt-seizième année de publication effective puisqu'il ne put paraître ni durant l'« année terrible » 1870-71 ni pendant les années encore plus terribles 1914-19. Osons espérer que la publication du Ménestrel atteindra, elle aussi, sa centième année avant que vienne l'interrompre une nouvelle catastrophe, mais sans trop y croire, puisqu'en haut lieu international, — par système, — et en haut lieu national, — par faiblesse, — on fait tout ce qu'il faut pour que se développent, aggravés, des événements analogues à ceux de 1914 et puisque, partout, de brillantes théories polytonales ou atonales s'emploient à détruire de fond en comble la symphonie de notre civilisation.

Dirigé jusqu'en 1883 par Jacques-Léopold Heugel, puis, de 1883 à 1916, par Henri Heugel et, depuis la guerre, par Jacques Heugel, le « Ménestrel » continuera le plus longtemps possible, grâce à ses excellents et dévoués amis, de faire vibrer la viole qui, à partir d'aujourd'hui, orne la couverture de son journal. J. H.

MUSIQUE ET CRITIQUE

« Au Conservatoire de Moscou a été créé un cours de critique musicale où seront enseignées, avec les matières techniques et théoriques, la psychologie, l'esthétique et l'histoire des arts. »

IL est probable que cet entrefilet publié récemment par un journal artistique est passé inaperçu de la plupart des musiciens; ce n'est pas qu'une telle création n'ait été souhaitée en divers pays occidentaux : en Allemagne, en Italie, et même en France; mais ce ne pouvait être que le vœu de quelques attardés, surtout sur notre sol où c'est un axiome, que chacun discute pertinemment de l'art d'Orphée, et que les critiques de qualité — ils le sont tous — savent la musique, à la manière des personnages de Molière, sans l'avoir jamais apprise. Une race aussi privilégiée que la nôtre ne peut que s'esbaudir à l'idée qu'elle a besoin d'apprendre le contrepoint pour en parler et considère comme autant de génies encyclopédiques ces incorrigibles touche-à-tout qui, de la même plume alerte et combien spirituelle, rédigent une recette de cuisine, un opuscule sur quelque femme accueillante, et une chronique musicale. Pourtant, l'admiration que j'éprouve personnellement en face de cette universalité ne peut m'empêcher de penser à quelques musicistes plus modestes qui ont pris la peine d'apprendre, celui-ci la musique, celui-là le français avant d'exercer un ministère singulièrement délicat puisqu'il tend à rechercher l'équation ardue d'équilibre entre les aspirations les plus personnelles des auteurs, les exigences du public, les problèmes financiers inhérents aux Beaux-Arts et le souci légitime de notre réputation artistique à travers le monde; et peut-être que la jeunesse d'aujourd'hui ou de demain — dont le désir est de faire, comme a voulu faire la jeunesse de tous les siècles, table rase du passé, — peut-être que cette jeu-

nesse, répudiant l'axiome dont nous parlions plus haut, se ralliera-t-elle à la solution réactionnaire de l'U.R.S.S. et demandera-t-elle l'ouverture, en quelque école de journalisme, d'une classe de critique musicale qui, permettant un recrutement logique et sérieux des musicographes fermerait les journaux aux innombrables plumeux dont les titres ne sont pas seulement l'empirisme et l'intuition miraculeuse, mais encore l'audace, quand ce n'est pas beaucoup moins.

* * *

Puisque nous sommes dans le domaine des hypothèses, rien ne nous empêche d'imaginer ce que pourrait être une telle chaire.

Par enseignement « des matières théoriques et techniques » on entend, présumons-nous, celui des éléments : solfège, harmonie, contrepoint et fugue, composition, instrumentation, etc.

Cet enseignement est-il nécessaire? Cela dépend de la définition qu'on donnera du critique et de la mission qu'on lui confiera.

Si nous ne lui demandons que de nous raconter l'impression générale qu'il a recueillie au cours de l'audition, les prouesses des solistes et les attitudes du chef d'orchestre, il sera possible au chroniqueur musical de rédiger son papier sans même savoir distinguer un hautbois d'un violon.

Par contre, si nous attendons du critique qu'il nous parle de la musique, il est indispensable qu'il en possède tous les secrets; il ne sera capable de saisir au passage les particularités d'une œuvre, ses faiblesses comme ses qualités, que s'il est habitué à penser lui-même musicalement, à transcrire son invention, à la mettre au point, à la réaliser par les procédés et les instruments usuels, en un mot que s'il possède un « métier » suffisant, non pas pour concurrencer les compositeurs de profession, mais pour analyser d'une façon cinématographique la trame sonore qui défile devant lui une seule et unique fois pour s'évanouir aussitôt et dans laquelle se reflète le mécanisme dont il connaît par

avance les rouages essentiels ; ce n'est que par ce filtrage instantané, attentif et clairvoyant qu'on peut espérer réunir et synthétiser avec un minimum de sécurité la masse de détails dont on dégagera, pour le lecteur, la proposition simple, facilement accessible, mais cependant exacte dans son ensemble, susceptible d'orienter l'opinion, de préparer le jugement ou de le réformer, d'atteindre aussi, grâce à son substrat quasi scientifique, la sérénité, la sûreté et la probité qui nous paraissent devoir être les vertus de toute critique. Celle-ci sera en d'autres termes — et bien qu'élaborée en des circonstances particulières de temps et de milieu, — une œuvre de vulgarisation qui, comme telle, ne saurait s'appuyer que sur une documentation éclairée, précise et abondante, et sur les réflexes d'une solide culture musicale.

Nous voyons par là même que le compositeur de musique professionnel, qui se croit tout désigné pour exercer la critique, ne présentera cependant qu'une partie des qualités requises : celles qui concernent la technique ; pour le reste, il personnifie soit spontanément, soit par éducation, une formule esthétique dont il est, en dépit de ses efforts pour s'en libérer provisoirement, le prisonnier absolu ; ce serait une contradiction que de demander à un auteur le renoncement intermittent à son propre tempérament, à ses facultés innées ou acquises, pour adopter l'éclectisme, user de la liberté d'esprit qui sont précisément l'apanage du vrai critique.

Évidemment, nous préférons toujours et de beaucoup les comptes rendus d'un bon compositeur-critique à la prose incompétente des gens de lettres qui parviennent à accaparer les rubriques musicales, et dont les insignifiances, quand ce ne sont pas les absurdités, ont fini par anémier l'influence, naguère prépondérante, de la critique.

Cependant l'expérience de Debussy en matière de musicographie peut être invoquée contre tous ses émules et nous croyons que la musique serait servie, sinon avec plus d'amour, du moins d'une façon plus universelle et plus efficace si les compositeurs cédaient la plume à ceux des critiques de profession qui méritent ce titre.

* *

L'U. R. S. S. prévoit l'enseignement de l'histoire des Arts, encore qu'un peu d'histoire générale ne nuirait pas aux musicographes de toutes les catégories ; nous ne lirions plus dans d'importants périodiques musicaux que Sénèque est un philosophe grec, que Grégoire 1^{er}, réformateur de la musique liturgique, vivait sous Charlemagne, etc... Ces bévues qu'on serait tenté de pardonner en raison de leur pouvoir hilarant sont cependant loin de servir la cause de la musique et jettent la défiance en même temps que le discrédit sur tout un groupe dont on attend, répétons-le, des renseignements exacts.

Quant à l'histoire de la musique proprement dite, son utilité est encore discutée. L'analyse des œuvres nouvelles se passe tout naturellement de considérations historiques, bien qu'il ne soit pas indifférent peut-être d'en rattacher l'esthétique aux anneaux d'une chaîne qui peut se prolonger assez loin dans le passé ; la critique peut faire surgir ainsi un intérêt de curiosité, une valeur intellectuelle dont la superposition à l'attrait strictement musical est évidemment tout profit pour la musique.

Par contre, la critique peut être appelé à rendre compte de reconstructions d'anciennes œuvres, de manifestations archéologiques, de « reprises » marquantes ;

il est bon qu'il sache les replacer immédiatement dans leur milieu, et expliquer brièvement à ses lecteurs les raisons d'être d'une esthétique périmée et presque toujours opposée à nos goûts.

La plupart des compositeurs modernes sont franchement hostiles à l'histoire ; ils obéissent, en cela, à leur instinct individualiste qui les pousse à créer la musique comme si elle était née en même temps qu'eux et seulement pour eux ; nous ne saurions les en blâmer, et si l'enseignement technique est, en fin de compte, fondé sur l'histoire, c'est pour n'en extraire que les données les plus élémentaires, les moins variables et aussi les plus récentes : nous voulons parler des principes harmoniques, des formes, de l'instrumentation, etc. ; le compositeur n'a pour ainsi dire rien à demander à la musique ancienne, pas même une émotion, car celle que certains musicographes prétendent éprouver en la compagnie des vieux maîtres me paraît bien être un phénomène intellectuel plutôt qu'une réaction de la sensibilité. Mais pour tout dire, l'histoire reprend sa valeur si, dépassant les faits particuliers et immédiats, nous envisageons son rôle dans la formation spirituelle du critique ; c'est une discipline d'assouplissement sans égale, dont la méthode, qui est d'accumuler et coordonner les détails précis en vue d'une induction de plus en plus générale, coïncide justement avec celle de la musicographie ; c'est par l'histoire aussi que, s'élevant au seuil de la philosophie musicale, le spécialiste aperçoit la musique non plus comme une série d'improvisations arbitrairement échelonnées à travers les siècles, mais comme une institution profondément encastrée dans la vie sociale dont elle épouse les moindres variations, et qui se manifeste non pas seulement par des complexes sonores, mais par des textes, par toute une littérature dont les idées génératrices aboutissent normalement à celles dont nous vivons aujourd'hui.

Si de telles données sont inutiles au compositeur, on contestera difficilement que la critique n'en tire point parti : elles élargissent son horizon et facilitent sa tâche en lui proposant des cadres et des directions auxquels une pensée plus élevée, une conscience plus profonde des choses musicales s'adapteront tout naturellement.

Il va de soi que l'étude parallèle de l'histoire des Beaux-Arts ne peut que fortifier et accroître cette aisance à considérer la musique dans ces incidences sociales et à apercevoir, par la répétition dans le passé de faits et de liaisons analogues, la raison des singularités qui surgissent, en apparence inopinément, devant nos yeux et à nos oreilles.

* *

Le programme soviétique comporte la psychologie. Ce terme est embarrassant aussi bien par la diversité des méthodes et des points de vue qu'il évoque que par les difficultés pédagogiques qu'il soulèvera.

Si l'on suppose que le futur critique a déjà franchi les échelons qui correspondent à notre enseignement secondaire, il aura absorbé les rudiments de la philosophie et se trouvera préparé à assimiler la psychologie musicale, rejoignant ainsi sur un plan scientifique et lumineux les acquisitions de son expérience de compositeur, en même temps que ses premières observations empiriques sur la psychologie collective, dont il paraît inutile de souligner l'importance.

Reste l'hypothèse contraire. Imaginons la situation de jeunes gens qui, ayant poursuivi à outrance leurs

Classes musicales loin de l'enseignement universitaire c'est très souvent le cas en France — se trouvent soudain placés devant l'étude d'une matière dont la terminologie, la méthode, l'esprit même, leur sont complètement étrangers. Quel fruit retirera-t-on de tels cours, qui peuvent engendrer la confusion? Et quels pourront être ces cours? Peut-on traiter la psychologie musicale indépendamment de la psychologie générale, et celle-ci peut-elle être détachée sans dommage des autres sections de la philosophie classique? Abordera-t-on la sociologie qui ouvre sur la vie artistique des perspectives si vastes et en même temps si bien déterminées? Autant de questions que le texte laconique reproduit en tête de cet article suggère, mais laisse sans réponse. Il est croyable cependant que les promoteurs de cette école de critiques, ayant eu l'idée logique de la créer, y auront institué un enseignement logiquement aménagé. Ils l'ont couronné par l'esthétique, qu'on aura déjà frôlée dans l'histoire des Arts et dans la Psychologie, qu'on aura devancée et réalisée dans les exercices pratiques de composition, et dont l'étude se trouve implicitement nécessitée par le reste du programme, tandis que son rôle ne peut être qu'un lubrifiant des plus favorables au fonctionnement d'une critique rapide, claire et opérante.

*
* *

Aussi bien ce ne sont pas tant les détails de ce plan d'études que son existence même, sa mise en œuvre, sa discipline qui doivent dicter nos conclusions.

On a compris que dans les quelques notes qui précèdent, nous n'avons pas prétendu parler *ex cathedra*, ni même esquisser un programme, ni définir sans appel la mission du critique; encore moins faire de la morale et peiner qui que ce soit. Mais, nous plaçant, humble lecteur que nous sommes, en face de l'initiative prise par les Soviets, nous avons essayé d'en deviner les intentions immédiates et si possible les buts lointains. Les uns et les autres nous paraissent concorder.

L'Éducation des Masses, expression dont on a jonglé sans mesure dans nos pays, prend une signification concrète à Moscou; il ne s'agit pas seulement de répondre à des principes idéalistes et de servir une discutée métaphysique de l'intellectualisme; il a fallu vérifier, sous l'influence des tendances contemporaines, que la clientèle de la musique ne se recrute pas comme celle des romans policiers: il faut la découvrir, la sélectionner, l'instruire. Si les conservatoires peuvent satisfaire à cette dernière nécessité, la prospection ne peut se faire que par le livre et la Presse; c'est donc le musicographe qui, préparant les réactifs appropriés, les répandra parmi la foule afin d'éveiller ou de réveiller, chez quelques-uns, les prédispositions, le goût ou la curiosité de la musique. En dernière analyse, c'est la vie même de cette musique qui est en question, avec ses nombreuses répercussions pratiques et financières.

Le critique est donc chargé d'une sorte d'éducation générale, préluant à la spécialisation des Ecoles et maintenant le contingent de la clientèle musicale à un *quantum* et à un niveau suffisants pour permettre la vie, le renouvellement, peut-être le développement d'une importante catégorie de la société, et pour tout dire d'une corporation qui englobe, de l'éditeur au plus modeste auditeur, une masse considérable d'artisans, d'artistes, d'écrivains et d'amateurs. L'école du critique aura donc pour résultat tangible de rendre le musicographe solidaire des forces productives du pays et d'en

accroître le potentiel. Conception totalement différente de la nôtre: qu'on suive pendant quelques mois la chronique musicale dans une quinzaine de publications quotidiennes ou périodiques et l'on s'assurera que, d'une façon générale, si le critique français se reconnaît des obligations, ce n'est pas toujours à l'égard de la musique ni à l'égard de la collectivité.

Il se peut que ce soit bien ainsi. Il se pourrait aussi, que ce fût mieux autrement.

A. MACHABEY.

A propos de la réponse de M. Max d'Ollone

(Le Ménestrel du 22 décembre 1933, pages 498 et 499).

M. Max d'Ollone a bien voulu répondre à un de mes articles; loin de moi l'idée de continuer un débat qui n'est même pas une polémique et qui ne peut aboutir à rien tant que mon honorable adversaire se tiendra au-dessus des conventions habituelles.

Je n'ai pas écrit « que la foule de gens qui s'exercent, sans dons, à composer forment un bon public » (p. 498, col. 2); ce que j'ai écrit (même page, ligne 5 et suivantes) est très différent. De même, je n'ai jamais écrit que « ... le spectateur... accepterait n'importe quoi du musicien » (p. 499, col. 1), mais « ... toute musique sera acceptée, quelle que soit sa technique, pourvu qu'elle soit judicieusement adaptée, combinée à une action dont l'intérêt... ne faiblisse pas un instant » (Le Ménestrel, 18 août 1933, p. 331, col. 2, dernières lignes). C'est tout de même moins rudimentaire que ce que me fait dire M. Max d'Ollone; lorsque j'ai cité ses propres textes, dans ce même numéro du 18 août 1933, je l'ai fait mot à mot et après m'être assuré, par le contexte, que j'en avais compris le sens. C'est ce désir d'exactitude que j'aurais aimé rencontrer chez mon contradicteur; faute de quoi, toute discussion me semble vaine.

A. MACHABEY.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *Le Carnaval d'Été*, comédie en quatre actes de M. Albert ACREMANT d'après le roman de M^{me} Germaine ACREMANT.

Il est toujours peu plaisant d'avoir à discuter la pureté. Mais il faut reconnaître que s'il ne suffit pas de faire faisané et méchant pour être vrai et avoir du talent, un parti pris de patriarcale honnêteté n'arrange pas plus nécessairement les choses. C'est exactement le cas du *Carnaval d'Été* qui sur la grande place de Cassel la Flamande rassemble pour la nuit de Pâques, derrière les géants de carton-pâte Reuze-papa et Reuze-maman et la Société « des Archers de l'Arc en main », une humanité d'un provincialisme entièrement rassurant et aussi peu mordante que possible. Durant trois heures sévit un dialogue d'une toute cordiale mais presque incroyable platitude dont la vacuité accable.

Si le *Carnaval d'Été* enrichit très heureusement le répertoire des fêtes de patronage et des spectacles d'enfants d'une pièce exempte de toute surprise et de tout mécompte, on se demande ce qu'une telle pièce vient faire à l'Odéon, sinon apporter au monde peu luciférien des boutiquiers du quartier les satisfactions joviales et lénifiantes auxquelles il a évidemment droit.

La troupe jeune et ardente de notre théâtre subventionné défend avec une complète bonne foi ce texte au parler traînant, d'une agaçante ingénuité, qui illustre cependant une indiscutable vérité d'expérience, à savoir qu'on ne peut être que ridicule à prétendre forcer les êtres et les choses.

Roger CROSTI.