

Le Monde Musical

MENSUEL

N° 4. — 30 Avril 1929.

Directeur : A. MANGEOT

Secrétaire de la Rédaction :

Mme Léone HUMBERT

114, bis, Bd Malesherbes, PARIS (17^e)

Téléphone : WAGRAM 80-16.

PRIX DE L'ABONNEMENT : FRANCE

Le Monde Musical Un an 30 fr.

ETRANGER

Le Monde Musical Un an 36 fr.

Les abonnements sont reçus à l'Administration du "Monde Musical", 114 bis, Boulevard Malesherbes et dans tous les bureaux de poste de France et d'Algérie.

Chèques postaux, Paris 344.79

SOMMAIRE :

L'Achèvement de l'Unification de la Musique.

F. MAZZI.

Le Synchronisme des Eléments au Théâtre Lyrique

Raoul LAPARRA.

La Musique Européenne en Turquie

Mahmond RAGHIB,

Vers à mettre en musique

Eugène LECOCQ

Cécile G....

La Physiologie des Organes de la Voix (Suite).

Dr BARATOUX.

L'Orgue Moderne

Jean HURÉ.

Louis VUILLEMIN

Paul LADMIRAUT.

L'Institut Musical de

Beyrouth

« Le Mas »

Adolphe PIRRIOU.

« La Peau de Chagrin ».

Tristan KLINGSOR.

Festival Roussel

F. GOLDBECK.

Concerts Straram

F. GOLDBECK.

Concerts Lamoureux

Luc. CHEVAILLIER.

Orchestre Symphonique

H. GIL MARCHEX.

de Paris

Adolphe PIRRIOU.

Concerts Pasdeloup

Tristan KLINGSOR.

S. M. I.

F. GOLDBECK.

Société Nationale

Luc. CHEVAILLIER.

Salle Gaveau, Salle

G. DANDELOT.

Pleyel, Salle Erard,

O. WEND.

Salle du Conservatoire,

Ed. SCHNEIDER.

Salles diverses, Départements.

A. DANDELOT.

Le Festival de Musique

Louis VUILLEMIN.

Internationale, à Genève

Louis VUILLEMIN.

Les Nouveaux Disques

Louis VUILLEMIN.

Les Livres. Nouvelles diverses. Concerts du

Louis VUILLEMIN.

mois de mai.

Louis VUILLEMIN.

Notre Portrait : J. Heifetz

Louis VUILLEMIN.

Album Musical : En

Louis VUILLEMIN.

Cornouailles



L'ACHEVEMENT DE L'UNIFICATION DE LA MUSIQUE

Le génie abstrait de Rome avait imprimé à la musique de l'époque palestinienne le caractère d'une spiritualité intangible planant dans les sphères inaccessibles à la vie humaine auxquelles on s'élève seulement par la méditation et la contemplation.

Chez Bach, la musique polyphonique, sans descendre de ses hauteurs, devient plus plastique, plus imagée, mieux définie, et en quelque sorte plus concrète.

Elle continue aussi, grâce à Bach, son évolution centralisante. Elle laisse tomber les scories des modes anciens et s'achemine vers son unité. On ne peut pas dire qu'elle perd par là de sa complexité, car, au contraire, dans un sens elle en gagne. Seulement, il s'établit une correspondance plus sûre et plus générale entre les tonalités. Au lieu des modes, qui étaient, comme des compartiments étanches, nous aurons désormais une multitude de tonalités rationnellement étagées les unes sur les autres et en communication directe et constante. Elles sont solidaires entre elles, parce qu'elles sentent leur dépendance réciproque dans une égalité absolue.

Par un travail de fusion et de sélection, la musique moderne a ramené tous les modes naturels à deux modes artificiels, construits arbitrairement, mais qui représentent le plus haut degré de généralisation et d'abstraction atteint jusqu'à nos jours dans ce domaine. Ces deux modes sont une base que nous pouvons considérer comme absolue, justement parce qu'elle est le résultat de la volonté humaine et supporte un monde extra-physique dans ce sens, qu'il ne provient pas directement des forces brutes de la nature. Les modes majeur et mineur sont l'alphabet d'un langage conventionnel dans lequel se moulent les formes naturelles pour acquérir une signification humaine et même une signification tout court.

D'aucuns pourront regretter l'appauvrissement résultant de cette schématisation des modes. On leur répondra qu'il est racheté par la multiplication des tonalités à travers lesquelles le majeur et le mineur vont désormais se mouvoir pour donner en quelque sorte une profondeur de perspective à la composition musicale.

De même que les colonnes d'un temple, quoique égales dans leur structure, apportent à l'édifice la richesse de leur multiplicité et concourent par leurs lignes aux proportions du plan, en même temps qu'à l'ornementation des détails, de même ces tonalités identiques, bâties sur un même modèle, s'échelonnent sur tous les degrés de

la gamme et permettent à la pensée musicale de nous ménager des contrastes de sonorité, des oppositions de clair-obscur. Ces tonalités qui passent et se résolvent les unes dans les autres nous donnent l'impression des courbes de l'architecture gothique avec ses colonnes terminées en ogives où se croisent leurs lignes souples.

**

Mais ce qu'il importe de noter ce n'est pas seulement l'organisation intérieure des tonalités modernes considérées en elles-mêmes, c'est aussi et surtout le caractère qu'elles impriment à notre système musical, la signification qu'elles donnent à notre musique et, par suite, la mentalité dont elles relèvent. En effet, les modes grecs ne peuvent se fondre justement parce que chacun ayant un caractère particulier, ne pourrait entrer dans un autre mode sans perdre son individualité, qui est sa raison d'être. Il en est autrement des tonalités modernes. Celles-ci, étant toutes bâties sur un même patron, peuvent et doivent faire cause commune. N'ayant pas de personnalité et très peu de signification particulière, leur rôle consiste à jalonnailler le chemin que la pensée musicale doit parcourir et produire des effets de sonorité qui ne touchent nullement à la substance musicale, mais l'enveloppent de teintes différentes ou la transposent sur des plans variés. On peut donc dire que si la musique grecque se déroule sur un plan, la musique moderne se développe en profondeur. Mais de plus cette dernière a acquis une consistance, une étoffe qu'en ne consentait pas l'individualisme des modes anciens.

Cette manière d'être de notre système musical a provoqué l'essor de l'instrumentation. On sait que celle-ci était tout à fait rudimentaire en Grèce, comme dans tous les pays qui pratiquent un art purement monodique. L'instrumentation est née en Europe à l'époque de la Renaissance, comme corollaire de la structure de l'organisme musical actuel. L'échelonnement des tons avait ouvert la voie aux recherches de sonorité, qui devaient susciter, par association d'images, des impressions de couleurs. Il était naturel et même inévitable que l'imagination des artistes en vînt à voir, dans les timbres des instruments, des corrélations, des analogies avec les effets de la lumière.

**

Or, voici que la musique contemporaine poursuit le travail d'unification et de centralisation des époques écoulées. Elle ne tend

pas seulement à fondre les deux modes en un seul, mais à amalgamer toutes les tonalités de façon à ce qu'elles se compénètrent jusqu'à nous faire perdre la notion de mode et de ton. Notre musique s'est orientée vers le partage égal de la gamme, ou plus exactement de l'octave.

Mais, de même que l'homogénéité du système bi-modal, par la fusion des tons, avait nécessité l'introduction et l'aménagement des tonalités également échelonnées, sans lesquelles notre art aurait paru par trop pauvre et monotone; de même, l'extrême simplification de la gamme nouvelle avait besoin du concours d'artifices d'autant plus variés, du moins en apparence, pour masquer son indigence foncière. D'ailleurs, l'esprit humain qui, dans sa course à la synthèse,

aimé à rapprocher les choses les plus éloignées et que l'on aurait crues jadis incompatibles, était naturellement amené à enrichir le nouveau style de combinaisons hardies, insoupçonnées de nos pères. On est arrivé, dans cette voie, à la superposition des tonalités, au synchronisme polytonal. C'est l'adresse du compositeur qui répond ici au sens des contraires introduit dans l'unité musicale. C'est la synthèse hegelienne venant satisfaire la tendance de l'esprit à voir tout en raccourci, dans une perspective sonore.

Cela nous donne, au premier abord, l'impression de quelque chose d'inextricablement compliqué. Les formes nous paraissent à première vue touffues, parce qu'il est malaisé de saisir d'emblée l'ordre qui les régit.

Nous pourrions nous croire en présence d'une nature trop luxuriante, qui nous cachait sous sa diversité extérieure, l'unité fondamentale de son principe génératrice. Mais en allant plus au fond, nous voyons que cette apparente diversité, si troublante au début, est le résultat d'une centralisation peut-être excessive, mais fatale, de toutes les formes musicales conquises par plusieurs générations d'artistes, au cours des transformations multiples subies par la musique depuis le moyen âge, dans les différents pays de l'Europe, ces formes ont été repétées, refondues par l'esprit humain poussé, scientifiquement ou non, par la loi d'attraction qui gouverne l'activité de l'intelligence dans son mouvement progressif vers l'unité.

Fernand MAZZI.

La Synchronisme des Eléments au Théâtre Lyrique (Suite)

L'interprétation, autant que la conception, doit s'inquiéter de l'inexorable loi d'ensemble.

Il est trop rare de voir un artiste se préoccuper de mettre d'accord ses gestes, son expression, avec ce que dit l'orchestre. D'autre part, s'imaginer, quelque soit l'importance d'un rôle, que l'on est « soliste », constitue une erreur grave d'où, sans doute, est née, chez les directeurs, les auteurs, les artistes et le public, la superstition de l'Etoile.

A l'heure actuelle, on est encore assez archaïque pour nous dire, parfois : « Faites-nous une œuvre où il y ait un rôle de tel caractère, de telle importance », au lieu de nous dire : « Faites-nous une œuvre qui soit, avant tout, de la vie. » Par cela, déjà, on peut mesurer le retard de notre mentalité théâtrale lyrique. Et, par tant d'autres signes !... N'est-il pas inconcevable, pour ne citer qu'un trait, que les artistes se mettent encore, de nos jours, à saluer le public après un acte ? Ce qui fait, justement, la grande force du théâtre, n'est-ce point l'espèce d'oubli de la réalité dans lequel on entre à la faveur de l'illusion créée par le déroulement d'une action bien conduite ? Et voici, tout à coup, qu'en plein rêve, nos héros font des plongeons, comme pour avouer qu'ils n'étaient que des pantins, alors que le rideau devrait tomber sur l'émotion pour ne plus se relever. Il est vrai que l'on ne pourrait plus mesurer le succès au nombre des rappels, mais est-ce que cela empêcherait le vrai succès, qui est en proportion de l'impression subie et peut-être encore plus de l'arrière-gout venu de cette impression ? Qui n'a connu l'espèce de charme attardé laissé dans l'âme par une belle expression d'art : ce quelque chose qui persiste à chanter sur les cordes à vif de l'émotion et rend le retour à la réalité brutal et

douloureux comme un choc ? C'est justement cela, rien que cela, que le salut au public guillotine.

Et puis, réfléchissons : nous rions maintenant des seigneurs de jadis, installés sur la scène. Cette barbarie était moindre que celle à laquelle on se livre encore, à une époque où l'illusion scénique, mieux respectée, met plus ridulement en relief la formule du salut.

Il est vrai : « Le théâtre est une convention ». Ce mot, qui paraît si sage (et qui me semble si vide!) est certainement commode pour assurer d'avance un masque à bien des défaillances. On a dit plus, avec « L'Art est une convention ». Ce qui n'est pas une convention, c'est l'harmonie intime des choses en art, parce qu'elle est dans la nature. Elle constitue une loi aussi évidente que l'eau qui coule et l'air qui circule. Et voilà l'essentiel et le But.

En somme, tout est bien mystérieux dans les dessous d'une manifestation d'art. L'œuvre est un grand corps articulé dont aucun élément ne peut exister sans une liaison parfaite avec le reste de l'organisme. Et cette loi est, au théâtre lyrique, impérieuse à ce point qu'un accessoire que l'on croyait absolument inutilisable pour l'expression, le rideau, prouve qu'il est directement de son domaine par le parti saisissant que l'on peut en tirer. Il semble que les termes *adagio*, *poco à poco*, *subito*, etc., soient d'utilité aussi évidente, à l'égard de ses mouvements, que pour l'indication des temps de la musique elle-même.

Il est certain que le rideau est un rythme et, peut-être, le rythme capital d'un acte. Il devrait être toujours réglé musicalement, en étroit rapport avec l'aboutissement rythmique de la dernière scène et sa conclusion dramatique. Or, ce n'est presque jamais un musicien qui le règle, de sorte que, bien

souvent, il ne s'actionne qu'au petit bonheur. Certains rideaux, cependant, pourraient être si expressifs ! A une scène gaie, leur rapidité bien dosée peut ajouter l'humour d'une fin brusquée de scherzo. Après un épisode dramatique, sur un rythme étouffé ou dans le silence, il leur est loisible de commencer à se mouvoir avec hésitation, comme dans une désolation indécise, et puis, arrivé à petite distance du plateau, de s'abattre d'un coup, tel un bras désespéré. Dans ce dernier cas, n'est-ce pas un peu la réalisation plastique du sanglot ou, encore, le rideau devenu expressif comme une face ? Enfin, il y a tout un monde de sentiments à accentuer, à confirmer par lui, mais demandant une telle sensibilité artiste dans la conception du réglage ! Aussi le rideau est-il resté plutôt un gêneur qu'un acteur. A cause de cela, le noir complet ou, mieux, une sorte d'*aurore progressive* et de *crépuscule gradué*, d'où surgirait et où sombrerait l'évocation du drame, seraient à souhaiter. Le rideau, dans ce cas, reviendrait à son rôle de voile neutre, avant le jeu de lumière en crescendo ou decrescendo (équipé à telle vitesse souhaitée) qui s'exécuterait d'ensemble sur la scène et dans la salle. L'action surgirait ou se dissiperait dans une atmosphère.

Raoul LAPARRA.

(A suivre.)

Erratum. — Voici, parmi un certain nombre d'erreurs d'impression, les plus susceptibles d'altérer ma pensée :

N° du 31 janvier, 2^e colonne : lire l'*harmonie du tout* et non *du ton*. N° du 28 février, 1^{re} colonne : lire *vu le plan* au lieu de *ou le plan* et, au renvoi, *définitions* au lieu de *dispositions* ; 3^e colonne, *penser son théâtre* et non *penser à son théâtre*. Page 66, *reconstitué* et non *constitué* ; dernière ligne, *par ses silences* au lieu de *par son silence*.