



## Pierre-Octave Ferroud

L'œuvre de Ferroud (\*) se compose aujourd'hui (juin 1931) des pièces suivantes : *Sarabande* (1920), *Trois pièces pour flûte* (1921-22), *Trois études pour le piano* (1918-1922); *Au Parc Monceau* (1921); *Prélude et Forlane* (1922); *Types* (1922-1924) ; *Foules* (1922-1924) ; *le Porcher* (ballet, 1924) ; *A contre-cœur* (1922-1925) ; *Sérénade* (1927) ; *Cinq poèmes de P.-J. Toulet* (1927) ; *Marche (l'Éventail de Jeanne, 1927)* ; *Chirurgie*, opéra-bouffe en 1 acte (1927) ; *Sonatine pour piano* (1928) ; *Sonate*, (1) pour piano et violon (1928-29) ; *Trois poèmes de Paul Valéry* (1929) ; *Variation*, ballet sur un argument d'André Cœuroy (1929) ; *Symphonie en la* (1930). Enfin, à ces œuvres, il faut ajouter l'orchestration du *Petit Cheval* de Déodat de Séverac.

La *Sarabande* est assez courte et de forme classique par sa simplicité et par son respect de la tonalité ; on pourrait y voir une sorte d'hommage au Maurice Ravel des débuts. L'écriture à quatre parties révèle uniquement une recherche des jolies cadences. L'orchestration d'ailleurs en a été refaite en 1926, pour petit orchestre, et c'est sous cette forme que la *Sarabande* a été enregistrée au phonographe sous la direction de M. G.-M. Witkowski.

Des *Trois études pour le piano*, deux sont encore à paraître. *Spleen* seul a été édité, en effet. On y remarque l'emploi des quintes à nu qui s'opposent, par mouvement contraire, procédé directement issu de *Pelléas* :



La deuxième, *Ombreuse*, est une étude de sonorités avec passage de mains, superpositions, etc., où l'on retrouve l'influence « matérielle », si l'on ose dire, de Florent Schmitt, son écriture pianistique qui fait rendre

(\*) Voir la première partie de cette étude : *Revue Musicale*, o t. 1931, p. 221

(1) L'exemple musical de la page 229 du numéro précédent, qu'aucune référence n'accompagnait, est tiré du dernier mouvement de cette sonate.

le maximum à l'instrument, sans pitié pour l'instrumentiste. La troisième enfin, *Interviouve*, est un canon perpétuel au triton d'une intransigeance que n'altère pas l'ampleur du développement, et qui, en dépit de ce qui pourrait passer pour une pétition de principe, ne s'évade pas un instant du domaine musical. Ferroud se propose, évidemment, de démontrer dans cette pièce quelle importance il attache au triton, en mettant en relief les rapports tonaux directs du ton de *ré* au ton de *la bémol*. Ailleurs, nous le verrons user souvent, au reste, d'un *développement*, et non plus seulement de l'imitation au triton, développement comparable en tous points au développement classique à la dominante ou à la sous-dominante. Il est un des premiers, sinon le premier à avoir employé ce procédé, affirmant par là qu'il considérait le vieux *diabolus in musica* comme définitivement vaincu et asservi.

Des *Trois pièces pour flûte* (sans accompagnement), la première, qui a pour titre *Bergère captive*, rappelle à l'auteur un épisode de sa vie militaire : c'est en prison qu'il l'écrivit pour le « musicien de semaine » qui avait charge de lui apporter la gamelle. La bergère est naturellement bucolique, et la mélodie ne se ressent point du désagréable lieu de sa naissance. La deuxième, *Jade*, inscrit en des mesures à quatre et à trois temps alternées un rythme de faux menuet. La troisième enfin, *Toan-Yan ou la fête du double-cinq*, (cinquième jour du cinquième mois), évoque, grâce à un thème chinois authentique et par la couleur dont elle est empreinte, l'art extrême-oriental. La fête du double cinq est consacrée à la commémoration d'un héros qui se jeta à l'eau plutôt que de subir un déshonneur militaire. C'est, en manière de finale, un morceau de caractère brillant qu'inspire cette solennité où les danses, tour à tour mystiques et ardentes, symbolisent le contraste de la paix et de la guerre. Il fait appel à la virtuosité et à la longueur de souffle de l'instrumentiste.

« Tout, a dit André Schaeffner dans un article du *Ménestrel*, publié au lendemain de leur première audition à la S. M. I., est heureusement combiné avec une rare poésie, soit pour lever en nous l'idée d'une arborescence gracile, le menu paysage fouetté de hachures obliques, soit pour nous serrer (comme dans *la Bergère captive*), entre les limites de moins d'une octave, et nous emporter dans une giration mélodique toujours accrue sous les saccades du rythme, mais ne se départissant pas d'une impassible tonalité de *ré*, sans *do dièse*. Il se peut que ces pièces ne doivent d'être nées que sous l'incitation préalable de recherches similaires chez un Ravel ou chez un Strawinsky ; mais ne faut-il pas reconnaître à M. Ferroud un

bien singulier don d'évocateur que celui d'enclorre en un trait de flûte solo l'animation d'un jour de fête, la complexité du cérémonial chinois ! »

Avec *Au parc Monceau*, nous abordons des œuvres de plus grande envergure. Cette suite de « quatre croquis pour le piano », orchestrée en 1925, a obtenu, à chaque audition au concert, le plus vif et le plus légitime des succès. Ses tableaux sont assez courts, mais complets. Ils nous montrent le *Chat jouant avec des moineaux*, le *Banc*, une *Nonchalante* et enfin des *Bambins*. Inutile d'en souligner l'unité : les quatre feuillets de cet album de croquis ont été remplis de notations saisies sur la nature, entre les grilles du parc, un beau jour de printemps.

L'écriture orchestrale utilise au mieux les moyens du petit orchestre (2 flûtes, 1 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes, 1 trombonè, timbales, percussion réduite, célesta (ou piano), harpe, quintette à cordes restreint obligatoirement à 10 premiers violons, 8 seconds, 6 altos, 6 violoncelles et 3 contrebasses, au maximum). Elle exige des instrumentistes, et particulièrement des bois, la virtuosité individuelle dont ils doivent faire preuve dans un concerto, mais cependant le compositeur ne leur impose aucune difficulté qui sorte des limites normales, qui passe les ressources de l'instrument. Quant aux timbres, c'est leur ajustement précis à l'effet qu'on en attend, qui caractérise leur emploi : aucun cliché, mais un choix judicieux.

Le plan de chacun des morceaux est essentiellement classique. Ferroud ne veut point brouiller les éléments du discours musical, ni s'écarter des traditionnelles divisions qui répondent à une nécessité d'équilibre. On devine, en lisant ce recueil, son souci de demeurer indépendant. Que si vous découvrez çà et là un accord ravelien ou une inflexion debussyste, le fond s'éloigne déjà passablement du ravelisme ou du debussysme. L'auteur ne doit sa propre esthétique qu'à la fréquentation des classiques. Il a ouvert, bien entendu, les yeux et les oreilles, mais de ce que la mode imposait capricieusement, il n'a retenu que des éléments aisément assimilables, et rien, dans son style, ne semble emprunté ou imité. Il faut signaler dans le dernier mouvement la manière dont une sorte de valse viennoise s'établit sur le thème des bambins ; on remarquera également que Ferroud développe par « involution », et non par répétition : ses motifs s'enroulent comme l'acanthé au chapiteau corinthien.

*Prélude et Forlane* est dédié à Florent Schmitt, et l'hommage n'est point seulement dans la dédicace, car la pièce entière montre l'influence

heureuse du maître. C'est, chez Ferroud, cette même recherche des sonorités pleines, somptueuses, enveloppées de pédales, cette même exigence à l'endroit du pianiste qui voit surgir à chaque mesure quelque piège insidieux. Le *Prélude* se borne à exposer sobrement un thème principal, bientôt suivi d'un thème secondaire. La *Forlane* est d'une plus grande variété ; elle est suivie d'un petit épilogue qui s'achève dans un *glissando* pour aboutir à un *fortissimo* brutal et net.

Les intentions satiriques qui ont déterminé l'auteur dans le choix de ses *Types* sont clairement indiquées par les titres et les épigraphes de chacune des trois pièces. La première, *Vieux beau*, est placée sous l'épigramme de Molière :

Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme,  
Horace, avec deux mots, en ferait plus que vous...

Arnolphe, sans doute, a vieilli ; mais Agnès, en récompense, a tant rajeuni qu'elle n'est plus qu'une « gamine charmante »... Suivons dans la musique de Ferroud le manège du vieux beau et de la jeune coquette. Nous y trouverons, de ci de là, un écho burlesque du style de Richard Strauss dans son *Till Eulenspiegel* et nous n'en serons pas plus surpris que d'y découvrir, ainsi qu'on l'a signalé plus haut, l'usage ironique de la gamme par tons et des harmonies qui y correspondent. Le «vieux beau» est bien excusable de se référer à une esthétique désuète !... La pièce a la forme du rondeau, traité d'ailleurs librement, surtout dans la conduite des variations qui tiennent lieu des couplets réglementaires.

*Bourgeoise de qualité* a pour épigraphe ce passage de P.-J. Toulet, emprunté, si nous ne nous abusons, à la *Jeune fille verte* : « A-t-elle toujours l'air d'une belle armoire en cœur de noyer, pleine de linge et des plus solides parfums? — Mon Dieu, je ne vois pas... » Nous songeons à quelque femme de notaire, bien loin, en province. Ce mouvement de valse qui la peint est gourmé, pincé, apprêté. La caricature est à peine chargée. Le trait reste léger, sans être jamais trop appuyé. Ferroud s'est diverti dans cette pièce (comme dans la *Pavane* de sa *Sérénade*) à faire intervenir des modulations, précises autant qu'abruptes, ou tout au moins masquées jusqu'au moment où il est obligé de les découvrir, fait exceptionnel dans son œuvre, et sur lequel nous aurons à revenir.

La dernière pièce, *Businessman*, doit aussi son épigraphe à P.-J. Toulet, mais elle est plus cynique : « L'argent est une troisième main. » Rien, en vérité, ne pouvait convenir davantage aussi bien à l'homme d'affaires

qu'à la pièce de piano. Celle-ci est d'une difficulté si impressionnante à première vue, que trois mains ne seraient point de trop, semble-t-il, pour en venir à bout. N'exagérons rien, cependant : *Businessman* ne dépasse pas, en ceci, *Islamey* ni *Scarbo*, ni, certes, la *Tragique chevauchée*. Ce contrepoint d'enfer est toujours jouable et Hélène Pignari est parvenue à en donner, au reste, une éblouissante interprétation, démontrant victorieusement que la pièce mérite de prendre place au répertoire. La virtuosité, ici, est l'aboutissement de l'écriture contrapuntique. Après une double préparation vient l'exposé du thème principal, suivi des thèmes secondaires qui s'enroulent et se déroulent avec une lucide fantaisie. La réexposition aboutit à une grande strette finale, fort rapide, pour la conclusion. Pressé, nerveux, privé de toute fausse élégance, *Businessman* est bien un des aspects du lyrisme contemporain : le lyrisme d'action.

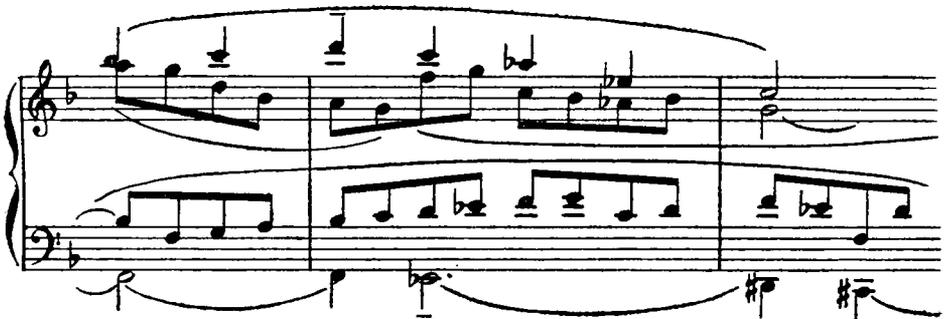
*Foules* existe sous la forme d'une partition d'orchestre et d'une transcription pour piano à quatre mains. C'est avec cette vaste composition que P.-O. Ferroud aborde le grand orchestre. La composition participe à la fois de l'allegro initial et du finale de symphonie. Cette pièce est une de celles qui donnent l'image la plus fidèle et la plus complète de notre temps : on y sent vibrer l'âme collective d'une ville, on y entend la pulsation du monstre. Elle proscriit tout développement littéraire. L'auteur n'a point voulu peindre telle ou telle foule définie. Il s'en est tenu aux caractères généraux et ce que l'on pourrait appeler son « schéma dynamique » y gagne en profondeur et en humanité. L'œuvre est foncièrement tonale en dépit des apparences extérieures. Elle oscille autour d'un *si bémol* mineur et majeur qui s'affirme partout où sa présence est requise. Elle est d'un seul jet, d'un seul mouvement, s'échauffant vers la fin. En son milieu, une accalmie résulte du fait que la blanche y remplace la noire comme unité de temps. Trois thèmes la composent. Les deux premiers, l'un sinueux et souple, exposé par les bois dès la première mesure, sur une longue pédale de *si bémol*, l'autre plus appuyé et comme ramassé sur lui-même, assument à eux seuls, par leurs jeux et leurs métamorphoses, le développement de la moitié de l'œuvre. Le troisième, de caractère rythmique nettement marqué, intervient en un *fugato* énergique pour amener la conclusion de l'œuvre où les trois éléments sont superposés, le deuxième dominant aux cuivres.

Dans le *Porcher*, qui fut écrit sur des motifs suédois fournis à Ferroud par Rolf de Maré, l'auteur s'est proposé de nous conter à sa façon un conte d'Andersen. Il est fort bien entré dans le dessein et la réussite de

ce joli ballet fut complète. Il ne faut pas croire, d'ailleurs, que Ferroud se soit borné là à ordonner et développer les éléments que lui suggérait le folklore. Dans une broderie de ce genre, la part personnelle est toujours plus importante qu'on ne serait tenté de le croire et l'habileté suprême est de n'en rien laisser voir. Le *Porcher* fut dansé par la troupe de Jean Borlin au Théâtre des Champs-Élysées, en novembre 1924.

*A contre-cœur* est un recueil de trois pièces pour chant et piano (*Sollicitude*, de Franc-Nohain ; *Odile*, de Cocteau ; *Théo*, de René Kerdyk), pièces facétieuses où, naturellement, la plaisanterie musicale illustre, en marge, le texte littéraire farci de calembours. La mélodie participe du *parlando* et du récitatif bouffe. Toutes proportions gardées, on peut considérer ces pièces comme une esquisse de la déclamation burlesque de *Chirurgie*.

La *Sérénade en fa* est une véritable petite symphonie. Elle n'en porte point le titre, par ce même scrupule qui fera appeler *Sonatine* une œuvre de plus de vingt pages pour le piano. L'orchestre comprend les bois, les cors et les trompettes par deux ; un trombone, timbales, batterie, célesta (ou piano), une harpe et le quintette à cordes, réduit obligatoirement, comme dans *Au parc Monceau*. Le plan est celui de la *Nachtmusik* mozartienne, plus réduit, donc, que celui d'une symphonie, mais qui dépasse singulièrement l'acception habituelle du mot *Sérénade*. Le premier mouvement, *Berceuse*, nous montre un contrepoint complètement dépouillé et tel que si l'on confronte la version pour piano à quatre mains et la partition d'orchestre, on voit à quel travail l'auteur s'est livré pour faire sonner les instruments, garnir son canevas sans toutefois modifier l'atmosphère. Ainsi ces deux mesures :



La *Pavane*, second mouvement, nous offre une série d'accords élégants, aux couleurs chatoyantes. éparpillés sur la plus grande partie de la tessiture. Enfin, le *Spiritual*, comme son titre l'indique, s'inspire, pour le rythme, de la musique nègre, mais on a la surprise d'y trouver un écho de la guitare de Segovia. Les intervalles de quarte, favorables à cet instrument, y abondent. Cette musique se garde, en sa pudeur, de vouloir éveiller l'idée du jazz. Elle est d'un bout à l'autre conçue dans un esprit de recherche de rendement orchestral auquel elle doit son caractère essentiel. On l'a bien vu lors de sa première exécution par M. S. Koussewitzky en mai 1928.

Les *Cinq poèmes* de P.-J. Toulet, mis en musique par Ferroud, sont habilement choisis. Entre le compositeur et le poète, l'accord est complet. *La Moricaude* (1) et *La Grève* sont courts, drus et ramassés comme des *haï-kaï* japonais. L'auteur n'a pas commis la faute de leur faire porter une musique trop longue : vingt-cinq mesures pour le premier, vingt-neuf pour le second lui suffisent à inscrire la sinuosité imprévue et charmante d'une ligne mélodique supportée par une harmonisation des plus personnelles. Le *Manège* est plus longuement développé. La mélodie y suit

(1) *La Moricaude* est tirée du *Mariage de Don Quichotte*, les quatre autres, des *Contrerimes*.

exactement les épisodes du petit drame populaire que Toulet nous conte. Ces chevaux de bois qui tournent et font tourner la tête de Zo', à la jambe bien tournée, nous les voyons dans leur atmosphère de fête foraine. Dans le *Jardin* semble s'attarder, parfois, un écho fauréen. La mélodie évoque ici l'Orient légendaire ; dans la *Sagesse*, elle est large et tranquille, sereine et apaisée, et telle que Toulet lui-même devait l'entendre s'il est vrai que les poètes écoutent en eux-mêmes la musique de leurs vers. L'instrumentation des *Cinq poèmes* est volontairement estompée en un clair-obscur qui n'empêche cependant pas son raffinement, mais qui laisse — point essentiel — la voix planer tout à fait à l'aise. De-ci de-là, perce l'humour, dans le *Manège*, par exemple, où les bois tiennent un rôle capital. Et que d'esprit dans les courtes répliques du trombone, des trompettes, dans cette montée chromatique des cors, que d'à-propos dans la mélancolique phrase de basson qui se lit vers la fin de la poétique *Grève*.

La *Marche*, qui est le second numéro du ballet *l'Éventail de Jeanne*, se présente sous l'aspect d'une pièce aigrette, avec toutes les parties à découvert. Pour les représentations de l'Opéra, Ferroud laissa telle quelle l'orchestration primitive, se contentant simplement d'augmenter le nombre des pupitres de cordes. L'écriture, volontairement acide, convient au caractère du morceau et, plus généralement, du ballet dont l'exécution est confiée aux plus jeunes éléments de la troupe.

L'opéra-bouffe en un acte de D. Roche et A.-G. Block, *Chirurgie*, est tiré d'une nouvelle d'A. Tchekhov. Le livret nous avertit que la scène se passe dans la salle de consultation d'un hôpital-dispensaire de la province russe, à une époque indéterminée. Nous assistons, en effet, aux tribulations et au martyre d'un sacristain affligé d'une fluxion et qui confie le soin de le guérir à un infirmier à tête d'ivrogne et à manières de soudard. On devine ce qui s'en suit : les efforts, les tractions inutiles, toute la pantomime de l'homme au davier et du patient au supplice, le tout entremêlé de réflexions saugrenues et d'insultes. Ferroud s'est placé devant cette histoire russe comme Maurice Ravel devant le livret espagnol de Franc-Nohain. Il a pris une attitude résolument parodique. Il suggère la Russie, mais n'essaie pas de l'évoquer directement par des emprunts au folklore. Sauf en un court moment où, sous les paroles : « Il faut l'extraire ! », il jette brièvement aux trombones une pincée du thème des *Bateliers de la Volga* (ce qui suggère immédiatement l'ampleur du geste et la force de traction déployée par l'arracheur), on chercherait en vain dans la partition un motif spécifiquement russe. Mais on y trouve à tout instant un commen-

taire rythmique et mélodique extrêmement précis des situations. On remarquera l'emploi de la caisse claire qui scande et renforce le rythme.

Une Suite Symphonique est extraite de *Chirurgie*. Elle eut les honneurs — rares au concert — du *bis* à l'O. S. P., sous la baguette de M. P. Monteux. Elle est naturellement pleine d'allusions à l'œuvre dramatique. Elle lui emprunte le Prélude, puis le *Mimodrame* qui se déroule entre le lever du rideau et le début du dialogue et qui contient notamment une sonnerie d'horloge propre à faire surgir les morts de la tombe. C'est là une des meilleures réussites de Ferroud dans le maniement de l'orchestre. Dans l'*allegro ritmico* on trouvera une évocation amusante d'une scène burlesque, les tractions de l'infirmier maladroit sur le davier au bout duquel vient la dent saine, récalcitrante voisine de la malade. Au tragique, c'est une vision du Grand Guignol. Pour éviter que les spectateurs ne soient incommodés par un si cruel spectacle, Ferroud confie aux rythmes contrariés du charleston la mission de décrire cette scène. Mais quel charleston !

A lire la partition — il y aurait d'ailleurs toute une étude à faire spécialement sur l'instrumentation « sans pédale » telle que Ferroud la conçoit et la pratique — on pourrait se demander si l'emploi de tel instrument comme le célesta, au plus fort d'un déchaînement orchestral souligné par *fff*, est bien utile. Mais à supposer qu'on ne perçoive point nettement les notes qu'il égrène, qui vous dit que ces sonorités ne jouent pas un rôle fort important dans la matière musicale ? Qui serait capable, devant un tableau, d'analyser les couleurs entrant dans la composition d'une nuance ? Certains peintres imprègnent leurs toiles d'une préparation ; d'autres procèdent par petites touches directes, évitent les mélanges. D'autres encore utilisent l'embu. Il en est de même dans l'art de peindre avec des sons. Tantôt on use des timbres purs, tantôt, comme Strauss, on emploie une quantité d'instruments dont les sonorités se superposent. Dans ce dernier cas, c'est l'ensemble qu'il faut juger, et ce n'est pas par la seule lecture qu'on le peut faire. Il y a, en vérité, des circonstances où l'un des procédés convient davantage ; d'autres qui réclament l'application d'une technique différente. C'est au musicien de savoir choisir, nécessairement sans parti-pris.

*Chirurgie* fut joué pour la première fois le 20 mars 1928, à l'Opéra de Monte-Carlo, sous la direction de M. Raoul Gunsbourg. M. Scotto conduisait l'orchestre, M. Crabbé tenait le rôle du sacristain Vonnmiglassov et M. Marvini celui de l'infirmier Kouriâtine. A Paris, *Chirurgie* fut donné le 19 juin 1929 au Théâtre des Champs-Élysées, sous la baguette de M. Eugène Bigot, MM. Vanni-Marcoux et E. Tretjakoff tenant respective-

ment les rôles de l'infirmier et du sacristain. Au lendemain de la représentation à Paris, M. André Levinson se plaisait à reconnaître la réussite de Ferroud et à constater que « l'atmosphère musicale de son œuvre était authentiquement russe à un degré étonnant ». D'autre part, M. André Cœuroy voyait « le théâtre figurer si bien pour Ferroud le lieu prédestiné que son orchestre de virtuose s'y allégeait de lui-même : orchestre à la Saint-Saëns, à la Rimsky, où les roulements de la caisse claire prennent une valeur de symbole. Cet orchestre, c'est un coup de fouet donné aux personnages qui n'ont quasiment rien à faire, puisqu'aucune intrigue ne les pousse. »

La *Sonatine en ut dièse*, pour piano, prépare la *Sonate en fa* pour violon et piano qui viendra un an plus tard. On y discerne une très nette revendication des fonctions tonales (comme on l'a souligné dans une note récente à propos de la *Symphonie en la*) et une volonté constructive non moins apparente. Le premier mouvement est si nettement coupé à la manière classique qu'on y trouve même la double barre et les reprises, tout comme chez Mozart. Il est composé de deux thèmes, l'un rythmique et l'autre expressif. Le deuxième mouvement est un *lied* tout simple, à trois compartiments. Le troisième, enfin, est un rondeau précédé d'une double introduction (nous retrouvons là l'influence de Florent Schmitt qui, depuis le *Quintette*, use si volontiers de ce procédé.) Le rondeau, au rythme ternaire qui va tout d'un trait, est fait de deux thèmes, un refrain et un couplet lequel n'est qu'une série de déformations successives du thème de l'introduction. Une grande strette finale ramène brutalement la tonalité initiale d'*ut dièse* mineur.

L'écriture, purement pianistique, est un peu plus dépouillée — elle le sera infiniment plus dans les *Fables* — que celle des œuvres précédentes. Elle fait néanmoins appel à toutes les ressources techniques de l'exécutant.

La *Sonate en fa* témoigne de la volonté d'assurer le difficile équilibre entre le violon et le piano. Mais c'est un dialogue, plutôt qu'une lutte. La *Sonate* se compose, classiquement, de trois mouvements : un *allegro* initial (qui est, au fond, un rondeau), un *andante* et un *rondo vivace*. Ainsi le premier et le dernier sont construits de manière presque semblable.

Le premier thème, exposé par le piano, a pour élément constitutif une gamme d'abord descendante puis ascendante. Le second repose sur un groupement de quarts.

L'*andante* est un *lied* à cinq compartiments, extrêmement expressif, et d'une écriture tellement limitée à l'essentiel qu'à la lecture on serait

tenté de croire à sa sécheresse. Mais l'exécution révèle que, pour être contenue et même cachée, l'émotion n'en est point absente et que la sonorité du violon suffit à en assurer la continuité, par le seul jeu de l'opposition de son *legato* au *legato* du piano, qui est tout autre.

Le *rondo vivace* de la troisième partie est précédé d'une double exposition, la seconde étant conçue, pour ainsi dire, en forme de variation de la première. En fait de ton de *fa*, on a bientôt l'impression d'être en *ré bémol* (mais ce n'est qu'une équivoque sur le *la bémol* : *la bémol, si bémol, do, ré bémol*). Le deuxième refrain apparaîtra un ton plus haut et ramènera le ton de *fa*, en élevant d'un demi-ton le *mi*, qui, devenant naturel, constituera ainsi la sensible du ton de *fa* (*si bémol, do, ré, mi bécarré*). (Nous retrouvons ici l'importance que Ferroud attache aux degrés, et qui a été déjà signalée). Pour ce qui est des couplets, tandis que le premier était fait de la grande phrase du lied central, qui passe telle quelle au violon à travers un entrelacs de triolets du piano, le deuxième peut être considéré comme une émanation du second thème de l'*allegro* initial, avec ses intervalles diminués, ou qui, du moins, laissent supposer à l'oreille qu'ils ont subi une altération. A son troisième et dernier retour, le refrain est strictement en *fa* (*do, ré, mi, fa*). Une double strette, au violon d'abord, puis au piano, « vire à la corde » et vient buter contre la double barre finale.

L'œuvre est brillante, minutieusement ajustée. On y aperçoit le souci de répudier tout ce qui n'est point simple, de bannir jusqu'à la sourdine du violon, de ne recourir à aucun « truquage », souci qui s'affirmera plus nettement encore dans la *Symphonie en la*.

Les *Trois poèmes de Paul Valéry* sont le *Vin perdu*, les *Pas* et l'*Abeille*. Ils sont extraits de *Charmes*. Tous trois témoignent d'une même recherche de la ligne, d'un semblable effort pour calquer l'expression musicale sur l'expression poétique, pour ajouter la suggestion du rythme et de la mélodie à la suggestion des mots assemblés. Ainsi, le *Vin perdu*, que le poète nous conte avoir répandu dans la mer, est-il souligné d'un bercement, d'un clapotis pareil au roulis du navire à l'ancre. C'est une marine immobile et pourtant pleine de mouvement. Le style des *Pas* est très soutenu, et d'une douceur tendue qui se résout à la fin dans une sorte de neume grégorien. Enfin l'*Abeille*, suivant le rythme du vers, vole et bombille sur un *scherzo* fugace.

Il est trop tôt pour parler de *Variation*, le ballet que doit prochainement représenter l'Opéra, et dont le sujet nous peint les amours malheureuses d'un « groume » pour une aventurière. Sur un scénario, fertile en

péripéties de M. André Cœuroy, le compositeur a écrit une musique tellement liée à l'action qu'il ne sera nullement besoin d'un programme pour la suivre. Faut-il ajouter que, pénétré comme nous tous des enseignements de M. André Levinson, Ferroud, tout en évitant, ainsi qu'il sied, la platitude, s'est efforcé d'écrire pour Serge Lifar une véritable « musique de ballet », ne perdant jamais de vue les nécessités de la chorégraphie traditionnelle.

Je devrais encore, pour être complet, parler de la *Symphonie en la*, exécutée cet hiver par l'Orchestre Symphonique de Paris, sous la direction de M. Pierre Monteux, et dont le succès a été si vif. Mais je ne pourrais que répéter ce que j'ai dit ici même dans le numéro d'avril. On voudra bien s'y reporter pour trouver l'analyse de l'œuvre la plus vaste et la plus complète que Pierre-Octave Ferroud ait encore écrite. Je me bornerai à citer les lignes par lesquelles Florent Schmitt termina son compte rendu dans le *Temps* du 14 mars 1931 : « Une manière de chef-d'œuvre. Chef-d'œuvre, moins encore de Ferroud que de la très jeune école française, dont cette symphonie rachète à elle seule dix années d'égarement et de *m'as-tu-ouïsme* et, du coup, écrase tous les petits *ersatz* du talent. Aussi, trois fois remerciés soient Pierre Monteux et son merveilleux orchestre. »



A l'examen détaillé de ces pièces si diverses, dont est fait à l'heure présente le bagage de Pierre-Octave Ferroud, quelques réflexions viennent naturellement, qui peuvent caractériser le style du jeune compositeur et marquer sa place dans la musique contemporaine.

D'abord l'esprit classique ou plus exactement anti-romantique, qui l'anime, n'a rien de systématique ; s'il se tourne vers le passé, ce n'est point avec l'attitude guindée et contrainte de ceux qui affectent de revenir en arrière, de faire « retour » à tel ou tel vénérable ancêtre, dont on n'est pas bien sûr qu'ils ont compris la pensée et découvert l'originalité profonde sous l'apparence des formes superficielles. Ferroud échappe à ce reproche. Et si, de place en place, au lieu de certains autres parrainages dont on l'a sommairement gratifié, on peut relever dans ses œuvres — je ne crois pas que la remarque en ait encore été faite — quelque trace, plutôt d'une influence fauréenne, celle-là, non plus ce n'est pas immédiatement qu'il l'a subie, mais davantage à travers l'œuvre de Florent Schmitt.

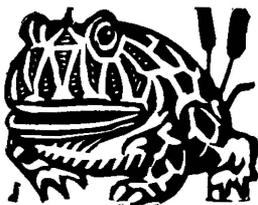
Son originalité apparaît dans son dédain des modulations : il se pose franchement dans un ton différent de celui qu'il vient de quitter avec une tranquille indifférence, parfois même avec une brutalité que certains lui ont reprochée. Il l'avoue lui-même sans vergogne. Mais « moduler comme un tank » — comme il dit — n'est pas plus blâmable que de tourner trop longtemps autour du pot. »

Autre trait de caractère : il évite, et de plus en plus, les redoublements dans ses accords, qui présentent ainsi des agrégations de sonorités pures, nues, et dont l'effet est obtenu au maximum, grâce à cette simplicité. En un mot, il aime tout ce qui n'a pas besoin d'une armure de faux-semblants.

Qu'on me permette, avant de conclure, d'emprunter encore à Florent Schmitt (*Temps* du 19 avril 1930) ces quelques traits qui résument fort exactement ce que l'on peut dire de Ferroud : « Tact et pittoresque (ces qualificatifs concernaient la suite *Au parc Monceau*) voire une pointe de sensibilité quelque peu ironique et fuyante, et ce qui n'est pas négligeable par le temps qui court, une sûreté, une ingéniosité d'écriture que bien des *jeunes* pourraient lui envier, qui, sous le signe commode d'une polytonalité qui a souvent bon dos, ne tracent leurs petits points et leurs barres qu'au hasard d'une plume errante ; et puis un sens des plus aigus des combinaisons de timbres et de l'équilibre des sonorités... » A quoi M. André Cœuroy qui s'entend comme pas un à résumer dans une formule concrète et concise en même temps les attributs d'une personnalité, ajoutait récemment à propos de la *Sérénade* : « Musique à la fois séduisante et cartésienne : nul n'est plus assuré sur ses bases que ce puissant musicien-ci. »

Oui, un musicien, au sens le plus pertinent du terme, et de la meilleure lignée française, car, cependant qu'il écrit, il ne cesse de se soumettre au plus rigoureux contrôle. Et cela, quoiqu'on en ait dit, ne risque pas de tarir ni de gêner le flot de l'invention. Au contraire.

René DUMESNIL.



## Nomenclature de l'Œuvre de Pierre-Octave Ferroud

PIANO A DEUX MAINS		Éditeurs :
<i>Trois études</i> (les deux dernières à paraître) . . . . .		Schneider.
<i>Sarabande</i> . . . . .		—
<i>The Bacchante blues</i> . . . . .		La Sirène.
<i>Au Parc Monceau.</i> . . . . .		Rouart-Lerolle et C <sup>ie</sup> .
<i>Prélude et Forlane.</i> . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
<i>Types</i> . . . . .		Rouart-Lerolle et C <sup>ie</sup> .
<i>Sonatine en ut dièse</i> . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
<i>Fables</i> (sous presse) . . . . .		—
PIANO A QUATRE MAINS		
<i>Sérénade en fa</i> . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
CHANT ET PIANO		
<i>A contre-cœur</i> (trois textes de Franc-Nohain, J. Cocteau et R. Kerdyk) . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
<i>Cinq poèmes</i> , de P.-J. Toulet (orchestrés) . . . . .		—
<i>Trois poèmes</i> , de Paul Valéry . . . . .		—
FLUTE SEULE		
<i>Trois pièces.</i> . . . . .		Rouart-Lerolle et C <sup>ie</sup> .
MUSIQUE DE CHAMBRE		
<i>Andante cordial</i> , pour violoncelle (ou violon) et piano (ou orchestre). <i>A paraître</i> . . . . .		Schneider.
<i>Sonate en fa</i> , pour violon et piano . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
ORCHESTRE		
<i>Sarabande</i> . . . . .		Schneider.
<i>Au parc Monceau.</i> . . . . .		Rouart-Lerolle et C <sup>ie</sup> .
<i>Foules</i> . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
<i>Sérénade en fa</i> . . . . .		—
<i>Suite d'orchestre</i> , extraite de <i>Chirurgie</i> . . . . .		—
<i>Symphonie en la</i> . . . . .		—
THÉÂTRE		
<i>Le Porcher</i> , ballet suédois en un acte et deux tableaux (inédit). . . . .		Heugel.
<i>Marche</i> , de l' <i>Éventail de Jeanne.</i> . . . . .		Durand et C <sup>ie</sup> .
<i>Chirurgie</i> , opéra-bouffe en un acte . . . . .		—
<i>Variation</i> , ballet en un acte . . . . .		—

