

lumes. Ce nouveau *Mercur*e offre cette particularité que, fondé dans l'esprit classique le plus étroit, il ne tarda pas à se rallier aux doctrines qu'il avait d'abord combattues. Hugo, Lamartine, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Alfred de Vigny en devinrent les collaborateurs. Ce fut là une victoire du Romantisme, et non des moindres.

PIERRE DUFAY.

#### NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

Alfred Cortot : *La Musique française de Piano*, Rieder.

Le volume second — disons : deuxième, pour conserver l'espoir d'une suite — que publie M. Alfred Cortot sur **La Musique Française de Piano** déborde singulièrement d'un modeste cadre limitant le simple *essai*. La perspective qu'a dessinée l'éminent pianiste nous met en présence d'une vision profonde et moins spécialisée que l'auteur, par avance, nous le voudrait faire admettre. Ce que M. Cortot ne nous dit pas, mais qui pourrait être une vérité première, c'est que la pensée musicale exprimée en blanc et noir, par le clavier, nous renseigne incontestablement plus sur la validité de cette pensée même que son énonciation par les voix plus prenantes et parfois insidieuses de l'orchestre. Par conséquent, ce n'est pas limiter son champ d'appréciation que de considérer, sous l'angle spécial de la musique *pour piano*, l'esthétique d'un musicien. Pour ma part, je crois au contraire, et M. Cortot le prouve par son étude, que l'examen des œuvres de clavier livre, à la sagacité du prospecteur, tous les desseins d'un compositeur, toutes les réactions de sa sensibilité. Cette mise à nu d'un concept musical peut s'opérer sans dommage (Chopin, Schumann, Fauré, etc...) ou équivaloir à une mise à mort (Berlioz, Saint-Saëns, etc...).

Je me hâte de préciser que M. Cortot ne se sent aucun goût pour jouer au Monsieur-de-Paris-pour-compositeurs ! Il ne fait état, dans son livre, que de ses réactions personnelles :

La valeur intrinsèque des œuvres qui motivent ces observations réticentes ne saurait être atteinte du fait que mon goût ou mon sentiment sont inaptes à discerner leur qualité.

Donc, pas d'exécutions capitales à redouter; mais quelques réticences spirituelles — aux deux sens du mot, — quelques incompatibilités de sensibilité, pourrait-on dire, dont beaucoup sont justifiées; et l'art subtil du choc en retour déterminé par l'utilisation, certes licite, des armes à lui fournies par la partie adverse.

Par exemple, à propos de Maurice Ravel :

« Je ne souhaite pas que l'on interprète ma musique; il suffit de la jouer, a dit un jour Maurice Ravel... » Nulle observation plus juste, et, malgré son tour paradoxal et quelque peu sarcastique, nulle définition plus exacte du minutieux esprit de soumission dans lequel il convient d'aborder la traduction d'un texte où tout est prévu... Je ne puis croire cependant que les exigences légitimes de Ravel, si elles lui font redouter les initiatives de ceux qu'il se plaît ironiquement à dénommer les « as de la virtuosité » et à l'endroit desquels il entretient une méfiance légendaire, puissent l'amener à ne se déclarer proprement satisfait que d'une collaboration correcte mais passive et qui friserait l'anonymat... N'a-t-il pas fait quasiment sienne, il y a près de vingt ans, cette parole assez peu connue de Chopin : « Rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée »?... N'a-t-il pas, si surprenant que cela puisse paraître à lui-même aujourd'hui, fait un jour cette confidence à l'auteur du texte des *Histoires naturelles* : « Mon dessein est de dire avec de la musique ce que vous dites avec des mots... Je pense et je sens en musique... Il y a la musique instinctive, sentimentale — la mienne — et puis il y a la musique intellectuelle : d'Indy. » Il (Ravel) m'excusera donc, — du moins je voudrais l'espérer — si, dans les pages qui suivent, j'utilise pour l'illustration de son œuvre et pour l'intelligence de son exécution un commentaire qui n'exclut ni l'intention personnelle, ni le recours aux associations d'idées ou de sentiments.

Je ne suis pas sûr que M. Ravel ressente une joie marquée de ce rappel de propos lointains, mais nous sommes bien aise de les réentendre, nonobstant l'attitude actuelle de l'auteur du *Boléro* parmi mille contingences modernes (?) qui l'ont peu ou prou déterminée.

Tous les pianistes, bien sûr, liront l'ouvrage de M. Cortot; les quelques extraits que j'en cite donneront — je l'espère — aux compositeurs le désir de faire ample connaissance de M. Cortot, critique musical, je dirai même : historien musi-

cal. Car l'auteur aborde avec précision, dans un parallélisme lucide, les traits distinctifs qui ne sauraient prêter à la confusion que l'on fait, *a priori*, des cas Debussy et Ravel.

Personnellement, je crois fort aux sources debussystes de l'art de Ravel et la peine que l'on prend à accentuer le *distinguo* est une tactique de défense préventive. Il y a, entre Ravel et Debussy la grande ombre de Fauré qui veille sur la jeunesse de Ravel, d'où une orientation *formelle* d'origine, qui ne *détruit pas* les points de contacts, mais les *incorpore* sous une nouvelle discipline et je crois qu'il serait puéril de nier leur présence réelle.

D'accord suis-je, par conséquent, lorsque, après l'exposé des « observations comparatives » ayant trait à Debussy et à Ravel, M. Cortot voit très justement que :

...tout en utilisant *pleinement* les données de l'*art impressionniste* (*alias* Debussy), par la seule réaction de son instinct logicien, Ravel les a revêtues de l'accent et de la mesure du classicisme.

De l'analyse minutieuse, autant que vivante, de toute l'œuvre pour piano, depuis le *Menuet Antique* jusqu'au *Tombeau de Couperin*, des citations ne pourraient qu'en affaiblir la portée, il faut lire intégralement ces pages.

Je ne veux cependant passer sous silence un hommage mérité à Alfred Bruneau « qui, dans *Le Rêve*, et dès 1891, libère le langage harmonique d'une pesante servitude d'école et devrait prendre figure de précurseur » et aussi la confirmation d'analogies dont j'ai toujours pensé qu'elles n'étaient pas absolument illusoires :

Il se peut, aux yeux de quelques-uns, qu'un art aussi captivant que celui de Ravel ait précisément les limites que l'on se plaît parfois à tracer à l'expression de notre sensibilité et que, tel Saint-Saëns, avec lequel il n'est pas sans secrètes mais puissantes analogies de caractère et de tendances, l'auteur des *Jeux d'eau* n'accepte pas volontiers de laisser entrevoir l'homme sous l'artiste et l'émotion à travers des portées... Mais telle qu'elle est, évocatrice de sensations objectives, dispensatrice de visions dont elle nous communique les reflets avec une justesse d'expression miraculeuse, inclinée vers les plus subtils problèmes du goût musical, inventive et

mesurée, la formule pianistique de Ravel apporte à l'art français un de ses plus irrésistibles titres de gloire.

M. Cortot aborde ensuite l'étude de l'œuvre pianistique de Saint-Saëns « avec la déférente application que commande une mémoire illustre et respectée » :

A d'autres que lui le privilège d'arracher à la musique ses aveux palpitants, ses effusions passionnées. Le vrai souci, la réelle ambition de Saint-Saëns, c'est, d'abord, d'exercer son art avec perfection.

Le très long chapitre que M. Cortot consacre à Saint-Saëns témoigne d'un grand souci d'équité. L'analyse des *Concertos* intéressera vivement tous les exécutants. Le jugement porté sur l'œuvre de Saint-Saëns restera, je le crois, longtemps valable; il aboutit à cette conclusion dont on goûtera la mesure :

Saint-Saëns n'eût-il fait que de préserver, dans le domaine pianistique qui nous intéresse — même au prix d'œuvres que ne consume point l'inquiétude sacrée du génie — les secrets d'une écriture châtiée, les privilèges d'un vocabulaire musical transparent et précis, les prérogatives de la proportion et du contour, qui sont à l'origine de notre style national, que cela seul devrait suffire à décider de notre dévotion et de notre gratitude.

Les pages consacrées à Vincent d'Indy, au musicien, à l'apôtre, à l'artisan d'une renaissance de l'esprit musical le plus élevé — cette Religion de la Musique dont le rayonnement dans notre pays est loin de faiblir — inciteront certainement les « jeunes concertistes à se concilier la sympathie du public par des prouesses moins banales que celles qui font l'ordinaire de leurs manifestations », car :

On pourrait croire, à consulter les programmes des concerts parisiens, que Vincent d'Indy n'est l'auteur que de l'admirable, de la rayonnante *Symphonie cévenole*, chef-d'œuvre, il est vrai, assez exceptionnel pour justifier une faveur particulière, mais qui ne devrait point être seul, d'une production *considérable*, à tenter le zèle ou la curiosité des interprètes.

Souhaitons que ce vœu soit exaucé, même pour la *Sonate en mi*, à propos de laquelle je regrette la phrase : « Et voilà pourquoi votre *Sonate* est muette. »

Ici — subjectivement bien entendu — je vois l'acte, me plaçant de l'autre côté de la barricade, en compositeur. La rectitude du plan de cette œuvre, abstraction faite des commentaires plus-royalistes-que-le-Roi, et qui n'apportent rien à l'œuvre, provient non pas d'un dessein strictement didactique — ou scolastique — mais de l'obligation dans laquelle *ne peut pas ne pas se trouver le compositeur* lorsqu'il aborde une œuvre de plan nouveau. Etant admis le caractère constructif de d'Indy, il était indispensable que cette forme de la *grande variation* appliquée à la *Sonate en mi* dans son *ensemble* et non dans un seul mouvement, réponde à une ordonnance de plan rigoureuse et prévue d'avance.

A l'encontre de ce que l'on pense couramment, l'improvisation s'accommode facilement de formes habituelles alors que, pour ne pas tomber dans le pathos, tout essai d'évasion — ou même simplement de restauration — doit prévoir des assises solides. La préméditation joue un rôle plus actif dans l'*essai* que dans l'incorporation pure et simple d'une idée parmi les disciplines d'une forme, dont notre inconscient est trop imprégné pour que cette forme revête un caractère particulièrement tyrannique. Or, ce qui est vrai pour un créateur isolé et indépendant l'est plus impérieusement pour un Maître dont chacune des œuvres importantes fera l'objet d'études et d'analyses, tant par la critique que par les disciples dudit maître. Ne seraient-ce pas précisément ces analyses qui sont muettes? En tous cas, M. Cortot, lui, ne manque pas d'éloquence, simplement parce que sa vision sur l'œuvre de d'Indy est nette et encore plus sur la personnalité d'un grand musicien :

Bien que la mode ait changé, que la désaffection des jeunes musiciens soit venue, et, avec elle, l'ingratitude et l'injustice, on ne saurait encore proposer aujourd'hui, pour stimuler la tiédeur des vocations, de plus réconfortant exemple, de plus hautain modèle, que celui d'un Vincent d'Indy, consacrant à la défense d'un idéal tenace une vie entière d'enthousiasme combatif, de sincérité et de persévérante intransigeance.

Le chapitre sur Florent Schmitt mérite une attention particulière, très explicable par l'ampleur de la personnalité qui en fait l'objet. Je rejoins sans peine M. Cortot dans l'admira-

tion qu'il manifeste à l'auteur de la *Tragédie de Salomé* et je suis encore plus d'accord sur tout ce qui touche aux manifestations évidentes d'une sensibilité musicale des plus subtiles, des plus « quatrième dimension » que nous ayons connues depuis Schumann et Chopin. Je ne résiste pas au plaisir d'une citation :

La magnifique combinaison d'enthousiasme et d'irrespect, de sensibilité et de brusquerie, qui semble faire le fond de la nature morale de Florent Schmitt, trouve dans sa musique une contrepartie significative. La pensée s'y affirme conservatrice et le métier indépendant.

Je n'ignore pas qu'on est plutôt enclin à renverser les termes de cette proposition et à vanter chez lui l'inspiration neuve, alliée au respect des formes classiques, voire traditionnelles. Mais je suis loin d'être assuré de l'exactitude de cette conception. Je vois dans la mienne, au contraire, les meilleures raisons pour me permettre d'assimiler son style à celui des vrais novateurs dont le mérite consiste à exprimer, dans un vocabulaire renouvelé, le caractère permanent des idées et des émotions humaines.

Emotive, sa musique l'est au suprême degré. Emotive et chaleureuse lorsqu'elle n'est pas véhémence. Un romantisme impénitent semble l'habiter, qui dément constamment, d'une forte, d'une irrésistible coulée d'émotion, les recherches brillantes d'une facture anxieuse d'innover et sitôt insatisfaite de ses acquisitions.

Ce conflit entre l'instinct et l'application, qui émeut l'œuvre d'orchestre de Schmitt d'une sorte de vibration pathétique, et qui, même dans les instants de repos ou de contemplation, l'emplit d'un permanent frisson d'activité intérieure, sa musique de piano l'enregistre, moins uniformément sans doute, mais parfois avec une singulière intensité.

L'ambition de Florent Schmitt, en écrivant pour le clavier, a toujours été — ce sont ses propres termes — que ses interprètes « en aient plein les mains ». Il arrive également, ce qui ne saurait lui déplaire, qu'ils en aient « plein le cœur ».

Cette vision d'ensemble sur la personnalité de Florent Schmitt me semble d'une justesse indiscutable; cependant, l'intuition remarquable et le sens critique de M. Cortot s'affirment plus clairvoyants encore lorsque nous lisons les pages 187 et suivantes de l'ouvrage. L'analyse de l'œuvre 64 : *Ombres*, est en tous points remarquable.

De Déodat de Severac, M. Cortot nous parle avec une chaleur d'autant plus communicative et émue qu'il sent, comme nous tous, ce que nous avons perdu lorsque cette voix franche, ingénue et cordiale s'est tue. Il était impossible que M. Cortot ne consacraît pas au *Coin de cimetière au printemps* la page que nous attendions :

La musique n'eût-elle dû recueillir de Déodat que ces quelques pages qui se nomment *Coin de cimetière au printemps* qu'elle lui serait à jamais redevable d'une émotion inédite.

Emotion fondée sur la rencontre pathétique entre l'idée du repos éternel et celle du grand désir qui entretient la vie.

Dans un mélange inexprimable de résignation et d'ardeur, de tendresse et d'amertume, une longue et lente mélodie s'y épanche de toute sa ferveur religieuse comme de toute son inconsolable mélancolie.

Elle emprunte, pour traduire sa détresse, la voix même de l'espoir. Elle ne paraît si déchirante que parce qu'elle dit à la fois et la douleur humaine et l'indifférente sérénité de la nature renaissante. Les rythmes qui l'accompagnent sont faits du paisible balancement des cyprès dans la brise, du pépiement des oiseaux, du sourd éclatement des bourgeons pleins de sève, de la rumeur innombrable et divine des choses qui vivent sous le soleil, dans le calme enclos du souvenir.

Le *Dies Iræ* lui-même, la terrifiante intonation liturgique qui clame si durement l'irréparable, semble s'attendrir en inscrivant ses notes fatales dans ce frémissement tenace de murmures extasiés qu'un lointain bourdonnement de cloches baigne de ses calmes pulsations.

L'opinion des premiers auditeurs de cette œuvre ne s'était point méprise, qui lui attribuait une valeur de révélation. Ces pages émues dans lesquelles Déodat évoquait avec tant de recueillement attendri l'endroit où dormaient les siens, — celui-là même où maintenant il repose, le doux cimetière assoupi de Saint-Félix, — il semble bien qu'elles aient en elles un peu de cette pérennité dont il lisait le secret consolant dans le prodige des floraisons renouvelées.

Voilà une page qui, si elle rejoint toute la sensibilité délicate de M. Cortot virtuose, et que nous connaissons bien sous cet aspect, nous révèle de l'artiste et de l'homme une nature toute en profondeur, un sens poétique inné et un don de

perméabilité au sensible dont le frémissement explique et éclaire, d'un jour assez rare, la qualité de certaines interprétations de ce maître du piano... qui n'est pas qu'un pianiste!

A. FEBVRE-LONGERAY.

### MUSÉES ET COLLECTIONS

Au Musée d'ethnographie : réorganisation des collections; exposition des arts du Bénin. — Au Musée Galliera : exposition des « Métaux dans l'art ». — Une salle Lamartine au Musée Carnavalet. — L'atelier de Delacroix sauvé de la démolition et transformé en musée temporaire. — Exposition Chopin à la Bibliothèque polonaise. — Acquisition de la *Toilette* de Puvis de Chavannes pour le Louvre. — Au château de Maisons : exposition de « l'Art des jardins classiques ». — Le nouveau Musée Houdon à Versailles. — Inauguration du nouveau Musée La Tour à Saint-Quentin.

Le **Musée d'ethnographie** du Trocadéro est en train de subir la plus complète et la plus heureuse métamorphose : grâce à des crédits fournis par la récente loi d'outillage national, des travaux d'aménagement et de reclassement s'y poursuivent sous la savante direction du docteur Rivet et de son adjoint M. Georges-Henri Rivière, qui, à la place des anciennes galeries obscures, encombrées et poussiéreuses, feront prochainement surgir un musée tout neuf, clair, avenant, capable de rivaliser, par ses installations, avec les musées les plus modernes d'Europe et du Nouveau Monde.

Un avant-goût de ce régal nous est donné dès maintenant dans quelques salles, auquel s'ajouta, durant tout le mois de juillet, l'attrait d'une exposition du plus haut intérêt consacrée aux arts du Bénin. Dès l'entrée, la transfiguration est manifeste : une abondante lumière a remplacé la pénombre d'autrefois et met en valeur, sur le palier du premier étage, les hautes stèles, don du duc de Loubat, moulées d'après des bas-reliefs de temples précolombiens de l'Amérique centrale. Elles se dressent, avec une statue colossale du dieu Quetzalcoatl, au seuil des galeries où s'aligneront sous peu, méthodiquement présentées, toutes les antiquités de l'Amérique précolombienne. Pour l'instant, quelques-unes, choisies parmi les plus précieuses, sont exposées, avec quelques pièces rares d'autres provenances, sur le côté de ce vestibule d'entrée, dans une petite salle, dite « salle du Trésor », où elles seront renouvelées de temps à autre. Là s'ouvrirait, par une abon-