



CHRONIQUES ET NOTES

LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Les Concerts

//// J. GUY-ROPARTZ : *NOCTURNE*. (*Société des Concerts*). SUR L'ART D'ÊTRE DISCIPLE, ET SUR LA CRITIQUE DE CET ART.

I

Le *Nocturne* de Guy-Ropartz, brève et sérieuse idylle pour chœur et orchestre, est une œuvre qui inspire la sympathie et la mélancolie. La sympathie : parce qu'il s'agit d'un musicien avisé et d'un artiste ingénu, et d'une musique qui vise à la poésie, — à une poésie essentiellement musicale, faite de mélodies vespérales et d'harmonies ombreuses. Et parce que, au carrefour des influences de Wagner, de Franck et de Debussy, une musique de cette sorte témoigne, pour notre temps, de l'existence d'une École humaine et cultivée telle que l'histoire des académismes n'en connaît guère. Le terme d'*académisme* semble même hors de saison pour qualifier une esthétique si peu coupable de sécheresse et de grandiloquence : les enchaînements, même trop prévus, y sont enveloppés de cordialité ; le crescendo (même couronné de cymbales) garde un accent de simplicité et on ne sait quelle méditative retenue ; et la construction, d'allure improvisatrice, sans être concise, n'est point non plus proluxe...

Et pourtant il y a la mélancolie, et un léger goût de cendres. Car enfin il n'est pas très encourageant qu'un musicien, maître de son art, choisisse en 1938 de dire très honorablement ce qui a été sublimement dit par Debussy, avec *Sirènes*, vers 1900.

II

Non que d'être le disciple, même fidèle, de quelqu'un, doive empêcher d'écrire des œuvres parfaites. Mais tout dépend du domaine de l'art où l'exemple d'un maître est accepté : lorsqu'il s'agit d'ossature formelle, d'innovations en matière de modes, de rythme ou de contrepoint, rien de plus salutaire que de suivre le novateur. Mais rien n'est plus dangereux que de prendre modèle sur ce qui fait à la fois l'âme et l'épiderme d'un art : ces accents, inflexions et tics qui (comme dans la vie, le geste et la démarche) extériorisent, paradoxalement, tout d'abord ce qu'il y a de plus caché dans chaque artiste : sa personnalité.

Ainsi la musique de notre temps vit et doit vivre des libérations et trouvailles de Debussy. Ainsi on a pu apprendre chez Franck à vivifier les rapports harmoniques et à refuser les automatismes et conventions mendelssohniennes et autres. Mais vouloir imiter le ton mi-janséniste, mi-panthéiste de Franck, ou vouloir imiter le frisson et le halo de Debussy, ce n'est pas suivre un maître, — c'est comme si on voulait rêver le rêve d'un autre : tentative toujours chimérique ; et moins que jamais recommandable lorsque cet « autre » se trouve être un artiste de génie.

III

Je sais bien que cette distinction entre l'ossature et l'épiderme d'un style musical n'est aisée qu'en théorie. En pratique, les choses se compliquent du fait que la structure musicale et l'accent personnel se traduisent tous deux par des éléments musicaux, par des inventions de détail ou d'ensemble, par des accords et des cadences. Où finit ce qui peut se transmettre et faire souche ? Où commence ce qui doit être respecté comme intransmissible ?

Question de style que les grandes époques impersonnelles de l'art ne connaissent pas et qui, de nos jours, devrait être au premier plan des préoccupations du compositeur et du critique.

Or c'est un problème que l'enseignement officiel ignore d'office. Il suffit d'avoir assisté une seule fois à un concours de Prix de Rome pour se rendre compte que l'on y pratique l'imitation intégrale de modèles d'un romantisme délirant avec une tranquillité d'esprit digne d'un artisan médiéval, (Au rebours, certains musiciens, et non les moindres, dont le conscient ou l'inconscient paraît exceptionnellement tourmenté par le scrupule d'authenticité, ont recours à une espèce de style indirect, chargé d'ironie et de sous-entendus : leur musique a souvent l'air d'être énoncée entre guillemets. Exemples : Mahler, Ravel, Strawinsky).

IV

Vu du côté de la critique, ce problème défie tout dogmatisme. L'analyse technique ne sert ici de rien. Il est des pastiches involontaires qui dépassent l'original en bonne facture, en élégance et rouerie de métier. Et même le point de vue, pourtant déjà plus subjectif, de la franchise et chaleur d'un art ne suffit point : nous connaissons tous des œuvres éperdument fausses écrites d'un cœur pur et d'un élan juvénile.

Le cas de l'œuvre de valeur, inoriginale en surface, mais vérace et originale en profondeur, est beaucoup plus rare que ne se l'imaginent les tenants du Prix de Rome. Beaucoup moins rare cependant que ne le pensaient les « modernistes » de naguère.

Mais en outre il existe des œuvres qui représentent un alliage de vrai et de faux — pas mal d'or, et un peu de plomb... Il semble bien que telle soit la qualité de cet estimable *Nocturne* (que la Chorale d'Yvonne Gouverné a chanté en perfection et dont Charles Münch n'a laissé perdre aucune nuance).

V

Mais tout jugement, en ces matières, est basé sur des réflexes au fond irrationnels. Que l'on s'en afflige ou réjouisse — c'est une question de réaction instinctive ou, comme disait Nietzsche, une question de naseaux. Tout ce que le critique peut faire en l'occurrence, c'est de témoigner de son expérience personnelle. Cette expérience, il pourra la commenter et en raisonner à perte de vue : si d'aventure il parvient à convaincre quelques autres de ce qui s'est pourtant imposé à son jugement avec une impérieuse évidence, gageons que ce sera par persuasion et autorité, non par raisonnement. Car par quel raisonnement voulez-vous, je vous prie, *démontrer* à tel excellent musicien de vos amis que telle inflexion mélodique ou tel enchaînement, qui « justement » fait la vivace beauté d'une page de Schumann ou de Debussy, ne saurait être que lettre morte dans la partition d'un épigone ?

Fred. GOLDBECK.

////// LE ROSSIGNOL EN AMOUR, DE GEORGES MIGOT.

La salle Erard, si pleine de souvenirs, a retrouvé son éclat de jadis, à l'occasion du beau concert Migot, qui réunissait sa cantate profane récente *Vini Vinoque Amor* (dont nous avons dit l'originalité et la belle tenue musicale), et *Le Rossignol en Amour*, opéra de chambre écrit il y a quelques années, et joué précédemment à Genève avec un très grand succès. Cette œuvre est une cantate pour trois solistes, chœur, deux pianos, quintettes à cordes et à vent.

Elle est d'une très grande plénitude musicale, d'une écriture riche de pensées plus encore que de sonorités, ce qui ménage singulièrement sa clarté d'expression.

L'argument dramatique, illustré en simples paroles par le compositeur, possède un sens poétique profond, symbolique mais humain.

Il met en œuvre une Dame éprise d'Idéal, un Rossignol prêtant sa voix à l'envoûtement de l'amour, et un Seigneur incompréhensif et cruel qui, en sacrifiant le Rossignol, aidera malgré lui à l'exaltation de l'amour.

Cette action médiévale ne pèse nullement sur la musique qui, comme toujours chez Migot, occupe la première place et remplit tous les cadres, elle n'imprime pas non plus, par les modes employés, une contrainte à l'écriture, qui se révèle une fois de plus libre, fluide et neuve.

Des solistes de Genève, Mlle Rehfous, MM. Briccarelle et Baumgartner, défen-