

Et comment cet exclusif privilège de jouer avec le temps, avec l'infini n'aurait-il pu enfanter des œuvres pour ainsi dire extra-terrestres, planant dans l'azur.

De quelle hauteur ne sommes-nous pas précipités, lorsque nous tombons sur un instrument qui grince et qui hurle, qui corne ou reste en panne, orgue pour « chevaux de bois » ?

Il n'est que temps de rappeler le congrès de Vienne, ses mesures, ses plans et son esprit. En ce moment, les organistes d'Outre-Rhin s'entendent pour déclarer à leurs facteurs : « Ce n'est pas devant votre bon plaisir que nous devons nous incliner ; les violons sont faits pour les violonistes et non les violonistes pour les violons ».

Nous ne pouvons assister froidement à la déchéance de notre art. Pauvre Cavallé, pauvre grand homme, si scrupuleux, si modeste, si fier de ses devoirs, s'en allant chaque dimanche, écouter, ça et là, ses instruments, l'expérience faite avec les anciens lui servant pour l'avenir ! Que dirait-il de l'abandon actuel, du manque d'entretien, de tous soins, de la plus simple propreté vis-à-vis de ses chefs-d'œuvre !

L'orgue rôle à Notre-Dame. — Les vitraux des rosaces, pendant la guerre, ont été démontés, et froide ou chaude, sèche ou humide, la température a pu librement s'attaquer à la soufflerie, au mécanisme, voire même aux tuyaux de façade.

Au Trocadéro, l'an dernier, nous avons dû nous cotiser entre artistes et amateurs pour conjurer momentanément le désastre. A Saint-Sulpice, à la Madeleine, des secours bénévoles ont dû inter-

venir pour dégager le mécanisme de la poussière qui l'obstruait depuis un demi-siècle. A Versailles, aphonie définitive de l'orgue du château.

M'adressant à mes confrères, je me permets de leur dire : « Nous sommes responsables de ces ruines et nos successeurs, très justement et amèrement nous les reprocheront, car dans une question d'art, ce n'est pas à des industriels mais aux artistes qu'appartient l'autorité ».

C'est donc aux premiers d'obéir... si toutefois ils le veulent bien. Comment, en effet, ne pas le reconnaître ? Les conditions de la vie sociale leur ouvrent des voies nouvelles ; il leur faut prendre parti sinon, comme Hercule, entre le Vice et la Vertu, du moins entre l'Honneur et l'Argent, l'Art et le Métier. Une fabrique d'orgues de Barbarie n'aurait pu entreprendre Saint-Sulpice.

Cette grossière contrefaçon de l'orchestre le *Coucou* de cinéma n'est rien de commun avec l'instrument que le génie français a si merveilleusement affiné. Il y a donc scission dans la facture. D'un côté nos « monuments historiques » à l'épreuve depuis bientôt cent ans ; de l'autre les « serinettes » de café-concert fallacieuses, défaillantes.

Si notre Ecole, depuis trois quarts de siècle, s'est imposée au monde, c'est par l'unité, la discipline de son enseignement. L'œuvre qu'elle a produite, répétons-le encore, c'est à la séduction de ses instruments qu'elle le doit. Le jour où s'effacera le souvenir de cette dette, où dans la maison pénétrera l'anarchie, d'autres prendront la place, l'Ecole française aura vécu.

CH.-M. WIDOR.

DEMAIN

De quoi demain sera-t-il fait ? Depuis que l'humanité existe, cette question a toujours angoissé les hommes et c'est avec une anxiété renouvelée qu'ils ont scruté l'horizon de l'avenir.

Dans le domaine musical, ce point d'interrogation se pose, immense et complexe à l'heure que nous vivons. L'art sonore restera-t-il une expression sentimentale ou bien, tendra-t-il à vouloir traduire, comme certaines œuvres symptomatiques permettraient de le croire, les mille mouvements de la vie contemporaine extérieure, concrétisant son être jusque dans son mécanisme. Pour s'exprimer, répudiera-t-il les lois organiques de son langage, échafaudant une morphologie et une syntaxe nouvelles créées de toutes pièces, pour des besoins nouveaux ? Pour truchement de sa pensée adoptera-t-il des instruments inédits, des groupements inusités, nombreux ou réduits ? Autant de points sur lesquels on voudrait pouvoir projeter ne fût-ce qu'un faible faisceau lumineux, éclairant les ténèbres ambiantes. Essayons rapidement de discerner quelque chose. L'esprit écarquillé, dans l'obscur dédale des jours prochains.

* *

Dans *Bernard Queşnay*, André Maurois a écrit : « Il est certain qu'il nous faut, pour pouvoir vivre, construire un système d'idées qui comporte notre existence. » Partant de ce principe, en parfait accord avec l'égoïsme naturel formant la toile de fond de l'humanité, on en viendrait logiquement à conclure, de prime abord, que l'art musical devrait se inuer en microcosme de l'agitation moderne, mettre en œuvre les mille rythmes, les mille mélodies produits par le cliquetis des bogies, le ronronnement des moteurs et des métiers, le sifflement des sirènes. Et, de fait, des œuvres sont nées de cet idéal, témoin *Pacific 231* d'Arthur Honegger, œuvres purement matérialistes, négligentes de toute expression humaine. Celles-ci peignent en décors, mais l'homme, en tant qu'entité pensante, en est absent. Ses oreilles y entendent ; son esprit, sa sensualité n'y communiquent pas, n'y vibrent pas au contact de ce qui les frappe. Dès lors, il est logique de dire qu'elles ne peuvent répondre à notre aspiration, puisque nous n'y sommes point encloués et que, tout bien pesé, nous ne nous intéressons qu'à nous mêmes à travers ce que nous disent les autres.

Jusqu'à ces temps derniers, y compris la période impressionniste, la musique — comme la littérature — n'avait que deux objectifs, d'un intérêt primordial pour tout ce qui est : la vie et la mort, entre quoi se plaçait ce qui lutte pour la première et contre la seconde : l'amour. Même lorsqu'elle chantait apparemment, l'existence ou la disparition des autres, c'était le désir ou la crainte de celui s'exprimant qui se faisait jour. Debussy, comme ses prédécesseurs, contant *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, par exemple, n'obéissait qu'à ce mobile. Ce qu'il enfermait dans ces pages, c'est moins le fait physique du vent qui court et qui bruit que l'impression sentimentale ressentie par lui, Debussy, en écoutant le vent. Suivant le mot célèbre d'Amiel, en évoquant un paysage, c'est l'état de son âme à son contact qu'il racontait ; donc une parcelle de sa vie, une parcelle de son *ego* triomphant du néant.

Il est certain que, pour celui dont l'existence s'écoule, fébrile entre des ateliers retentissants de machines-outils et de clacksons d'autos, la chanson des éléments naturels n'a que des correspondances

lointaines et que, pour reprendre l'idée de Maurois, sa vie y est étrangère. Mais il vit cependant cet homme ; lorsqu'une auto, dans l'avenue de l'Opéra, est sur le point de le heurter, il redoute la mort, éprouve au même degré que le primitif, un effroi à sentir son frôlement. C'est pourquoi je dirai qu'à mon avis, étayée par l'observation historique et psychologique, la musique de demain, pour être esthétiquement et humainement viable, devra rester sentimentale, parce que, sous une forme ou une autre, l'homme le sera éternellement ; l'ambiance seule dans laquelle se font jour les sentiments devra évoluer, seul ce qui est extérieur variant. Que l'art musical à venir ne nous parle plus de chevauchées puisqu'il n'y a plus guère de chevaux qu'au cirque, mais de ruées d'avions : parfait ; cependant, qu'il nous dise ce que le cœur d'un homme éprouve à contempler leurs évolutions, ou y participer, comme jadis Beethoven confiait son émotion écartant le clapotis du Steinbach. J'ai défini quelque part la musique : un peu de mysticisme ou d'hystérie. Cela, elle le sera toujours, tant que nous aurons un système nerveux, c'est-à-dire tant qu'il y aura des êtres vivants de notre vie.

* *

A thèmes nouveaux, langue nouvelle. Oui, certainement. Pour dire la complexité ronronnante ou hurlante de l'agitation contemporaine, sa trépidation qui fait tout défilier à l'accélérateur, tellement vite que les images se superposent, la psychotonalité apparaît nécessaire. Elle est d'ailleurs dans la logique des choses : de même qu'à la musique uniphonique a succédé la polyphonique, il est normal qu'à l'unitonale succède la polytonale. C'est le passage du simple au composé. Mais où la raison se cabre, c'est quand, je constate que, sous prétexte de satisfaire à une évolution naturelle, on emploie des procédés nettement révolutionnaires. Les musiciens grinçants me font l'effet d'agir comme ces primaires qui, en France, voudraient faire croire que l'histoire nationale commence à la Révolution. C'est enfantin. Et après avoir tout bouleversé, il faudra bien, tôt ou tard, s'apercevoir que l'on a bâti des maisons dont les fondations pointent vers le soleil et le toit est fiché en terre, il faudra bien se décider à réadopter les vieux procédés échauffés par les siècles, en les adaptant à une esthétique transformée, sous peine d'ensevelir la musique sous des décombres, ce contre quoi son instinct de la conservation la forcera à réagir, peut-être violemment. Le *Concerto* pour piano, la *Sonate* pour le même instrument, l'*Œdipe* *rex* et l'*Apollon* de M. Stravinsky, semblent être les prémices de cette réaction, réalisée contre les procédés développés et exploités par ce même M. Stravinsky depuis l'enfance, du *Sacre du Printemps*. Malheureusement, cette réaction semble devoir être régressive plutôt qu'évolutive.

La polymétrie, dans le passé, n'a pas tué la mélodie ; au contraire, elle l'a enrichie de ses possibilités expressives, convergentes multiples. De même, la polytonalité ne saurait croître sur les ruines de la tonalité dont elle ne peut être qu'une extension. Une maison en briques repose sur des fondements en pierre de taille, un balcon de bois ouvragé orne sa façade contre laquelle grimpe un rosier fleuri. Nous avons là quatre tonalités différentes qui, toutes concourent à l'harmonie de l'ensemble. Mais ce sont les pierres de taille qui sont à la base de l'édifice et non les pétales de roses. Partant de cette image, je dirai que je

vois la musique de demain polytonale, soit, mais reposant de tout son poids sur les indispensables piliers de fondamentales génératrices.

Les supprimer équivaldrait d'ailleurs à amputer la musique d'un des rythmes qui font d'elle une synthèse du mouvement universel. L'ensemble des terres et des soleils obéit à un rythme dans le temps qui est leurs révolutions sur eux-mêmes, un rythme dans l'espace qui est leurs courses d'un point à un autre de l'infini, un rythme de volumes qui est leurs conjonctions les uns avec les autres. Supprimez l'une de ces données, le chaos s'ensuivra immédiatement : de même en musique qui est l'image la plus parfaite, peut-être, du monde et qui, de cette correspondance, tire une grande part de sa beauté et de son emprise irréflectée, insoupçonnée de beaucoup, mais profonde. C'est peut-être par elle que l'homme parviendra le plus aisément à se faire une idée du monde à quatre dimensions sur quoi Maeterlinck a écrit cette année des pages si troublantes.

Saint-Saëns disait déjà : « A notre époque, on devient aussi grand peintre que grand musicien sans avoir jamais travaillé. » Certes, il faudra que surgisse un législateur dont l'esprit lucide dégage des œuvres polytonales, collectionnées avec les principes immuables du rythme, des lois nouvelles, évolutions de celles d'hier, pour que, dans cette voie ouverte, se créent des conceptions plus viables que les déchants moyenâgeux : le code napoléonien succédant au royal, dont il n'est qu'une adaptation modernisée. On ne voit pas encore poindre le Galuppi ou le Rameau des temps nouveaux. Attendons, mais, sans être grand prophète, on peut penser que c'est sur des basse sensiblement analogues à celles que nous venons d'esquisser qu'il établira la société sonore future.

* * *

Pour exprimer sa pensée, il est vraisemblable que le compositeur incitera toujours le facteur à la création d'instruments lui permettant d'obtenir des effets inédits soit au point de vue de la tessiture, soit au point de vue du timbre. L'orientera-t-il vers la construction de truchements, susceptibles de donner le quart de ton ? C'est fort douteux en Europe occidentale, car se serait ruiner la civilisation musicale de ces pays au profit de l'Asiatique, qui a bien eu de sérieuses velléités d'emprise, mais contre laquelle se dresse, un puissant mouvement de réaction, dans le domaine philosophique notamment. Par contre, il est possible que l'Orient, sortant de sa léthargie séculaire, soit fleuri des écoles musicales rajeunies, dotant l'univers d'instruments inspirés des nôtres et adaptés à ses systèmes musicaux ancestraux. Je ne

crois pas qu'ils parviennent jamais à s'acclimater hors l'Asie, autrement qu'à titre de curiosité.

Mais ce en quoi j'ai foi, c'est dans la recherche, poursuivie jusqu'à un point de complexité toujours plus serré, de groupements instrumentaux nouveaux, les rapports des individus, leurs associations étudiées étant une source indéniable d'inattendu appréciable et de sensations neuves. Le domaine est vaste et les coins inexplorés ne manquent pas. Il y est cependant un point sur lequel je voudrais attirer l'attention, c'est l'emploi de plus en plus étendu de combinaisons de batterie multisonore, à laquelle s'ajoutent quelques instruments à son défini. Si la musique devait voguer dans ce sillage, elle rejoindrait bientôt l'art de l'antiquité, en un primitivisme, dont les bamboulas nègres offrent un exemple contemporain. Il ne faudrait plus parler d'évolution alors, mais bien de régression.

Or, ce qui ne chemine pas vers plus de lumière vierge, plus de beauté inembrasée est fatalement voué à la mort.

Quant au fait de savoir si le compositeur écrira plutôt pour des groupes instrumentaux solistes, pour petit ou grand orchestre, c'est là une question d'ordre avant tout économique. Il est indiscutable que, dans les pays à change déprécié, les créateurs ont une propension naturelle à écrire plutôt dans les deux premières formes que la troisième, étant donné le nombre relativement restreint de grandes phalanges, celles-ci coûtant trop cher à réunir et surtout à faire répéter : il n'en va pas de même aux pays des dollars et de la livre, et je ne vois aucune raison pour que les auteurs s'y privent volontairement de la palette, polychrome à l'extrême, d'hyper-orchestres.

* * *

Voilà comment je crois entrevoir le visage de la musique de demain à la clarté de la raison, de l'histoire et de « la nature même des choses », comme dit Montesquieu. Je sais bien qu'à cela un Barrès eût riposté goûter jusqu'à la fureur la volupté de se sentir différent de soi-même, donc de violenter sa propre nature et la nature tout court. Mais ce n'est là que paradoxe d'esthète, dédoublement de la personnalité dont ne peuvent se griser que quelques imaginations subtiles, isolées. L'évolution ne s'embarrasse pas de tels rêves idéals, elle suit une courbe dont les segments précédents permettent de supputer quel en sera le degré d'inclinaison suivant, d'une façon approximative, certes, mais infiniment moins arbitraire que se plaisent à le croire les transformateurs à tout prix et impulsivement irréflectés.

MAURICE IMBERT.

Notre Couverture :

Le pianiste CLAUDIO ARRAU

Nous avons déjà signalé à l'attention du grand public cet artiste de tout premier ordre et donné une historique de ses débuts dans notre numéro du 1^{er} juillet 1927. Nous ne rappellerons ici, que quelques phases de cette jeune et déjà brillante carrière. Titulaire de nombreux prix, signalons particulièrement le Prix Ibach en 1916, et le Grand Prix International de Genève en 1927. Ses tournées de concerts sont déjà nombreuses, autant que profitables à l'Art : Allemagne, Angleterre, Norvège, Danemark, Pologne, Autriche, Amériques du Nord et du Sud ; enfin Paris où ses succès tant en Recital qu'à l'Orchestre Philharmonique de Paris, le classèrent en France au premier rang des virtuoses du piano. Il rentre en Europe après une tournée de 70

concerts en Amérique du Sud, où son talent fut déjà consacré en 1921 et qui l'avait réclamé.

Les quelques extraits de presse qui suivent, donneront un aperçu de son prodigieux succès.

Après un repos bien gagné, il entreprendra une importante tournée à travers l'Ukraine, la Lettonie, la Pologne, Norvège, Bulgarie, Roumanie, Italie et Espagne puis se fera entendre à Paris, où il est engagé le 27 janvier 1929, par l'Orchestre Symphonique de Paris.

M. Claudio Arrau voit grandir chaque année, dans le monde, sa belle réputation ; c'est un grand disciple de la musique.

TRADUCTION FRANÇAISE

BUENOS-AIRES. — LA NACION (mai 1928) :

En effet, il n'est pas fréquent d'admirer un mécanisme plus extraordinaire, une sonorité plus colorée, d'égale beauté dans toutes les nuances, un sentiment plus sérieux pour l'interprétation des œuvres.

BUENOS-AIRES. — LA PRENSA (mai 1928) :

...tout ceci fait d'Arrau un des plus grands pianistes de notre époque.

SANTIAGO (CHILI). — LAS ULTIMAS NOTICIAS (juin 1928) :

Chaque numéro de l'intéressant programme fut accueilli par des ovations enthousiastes...

Un public considérable occupait en entier toutes les places du théâtre.

SANTIAGO (CHILI). — EL DIARIO ILUSTRADO (juin 1928) :

L'enthousiasme extraordinaire des assistants qui applaudirent longuement le grand artiste, exécution irréprochable, simplement merveilleuse, telle est la synthèse résulte du grand recital d'hier soir.

TEXTE ORIGINAL

BUENOS AIRES. — LA NACION (mai 1928) :

En efecto no es frecuente admirar un mecanismo mas extraordinario, una sonoridad mas colorida, de igual belleza en todos los matices, un sentimiento mas serio para la interpretación de las obras.

BUENOS AIRES. — LA PRENSA (mai 1928) :

...todo lo cual hace de Arrau uno de los mas grandes pianistas de nuestra época.

SANTIAGO DE CHILE. — LAS ULTIMAS NOTICIAS (juin 1928) :

Cada numero del interesante programa fué recibido con entusiastas ovaciones... Una enorme cantidad de publico llenaba por completo todas las aposentaduras del teatro.

SANTIAGO DE CHILE. — EL DIARIO ILUSTRADO (juin 1928) :

El entusiasmo extraordinario de la concurrencia que aplaudió largamente al gran artista, ejecución irreprochable, sencillamente maravillosa, tal es una síntesis reducida del gran recital de ayer tarde.

D'OCTOBRE A JUILLET

La Semaine Musicale et Théâtrale

publie les Programmes de tous les Théâtres

Le numéro : 0 fr. 75

et de tous les Concerts.

Abonnement : 30 fr.