

Attentifs et ne se dérobaient jamais. Viollet-le-Duc a très justement souligné la répercussion qu'eut sur l'art du verrier l'invention de l'imprimerie. Le peintre-verrier s'est un jour vu dans l'obligation d'éclairer l'église pour que soit rendue possible la lecture du livre de prières; il lui fallut renoncer au puissant moyen de suggestion qu'était la quiète pénombre de la nef, de l'abside, du transept, il lui fallut renoncer à la splendeur pathétique de son *savant* assemblage de verres translucides fortement colorés et recourir à une technique nouvelle, à l'emploi de verres transparents absorbant moins la lumière solaire.

L'attention, la présence d'esprit du décorateur sont — tout comme celles du constructeur — l'indice d'une connaissance profonde tant de l'homme à enseigner et séduire que des possibilités du matériau utilisé à cette fin. A côté de cette volonté de puissance du technicien et du psychologue unis dans un même effort, quelle est la place réservée à la mystique, à la confiance en l'aide divine? Le poète en qui vivent ce technicien et ce psychologue ne fait confiance qu'à l'homme.

Dans cette confiance, de même que dans le sacrilège de l'imagier donnant à Dieu figure humaine, n'est-il pas permis de voir l'insoumission du matérialiste que ne peut pas ne pas être, quoi qu'il en ait, le spiritualiste, dès qu'il est un plasticien; n'est-il pas permis aussi de voir un inconscient geste de révolte, la protestation de l'éternel hérétique qui toujours nous empêche de nous assoupir comme un enfant bercé et nous conseille l'aventure, qui trouble notre repos agréable et mortel, nous impose un dur et bienfaisant tourment, sème en nous les germes de ce doute et de cette insatisfaction qui sont les conditions de notre salut?

Il n'y aurait d'art religieux que s'il pouvait y avoir un art abstrait. Le fait qu'il n'y a pas d'art religieux nous oblige à voir dans l'art à motifs religieux peut-être un aveu d'impuissance et plus probablement l'effroi du fils de la Terre qui se sait vaincu et menacé de mort, dès que ses pieds cessent de toucher le sol.

L'Art est un paradis, mais c'est un paradis TERRESTRE.

La Pensée Avril-Juin 1945

QUELQUES VUES SUR LE PRÉSENT, L'AVENIR ET LE PASSÉ DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

par CHARLES KOECHLIN

Après avoir esquissé la situation présente de la musique française¹ et montré les fâcheuses conditions de vie qui sont faites aux musiciens, nous sommes amené à rechercher quels moyens immédiats pourraient être mis en œuvre pour améliorer ces conditions de vie et l'éducation musicale des Français.

Notez d'abord que si la *bonne musique* était plus souvent jouée, les droits qu'en touche l'auteur à la S.A.C.E.M. suffiraient à faire vivre les *bons musiciens*. Certains compositeurs, je le sais, encaissent des sommes considérables, mais en écrivant ces petites chansons banales, d'une sensiblerie douceâtre et nauséabonde, d'où la vraie musique est absente : pour les vrais musiciens au contraire (s'ils n'ont acquis la célébrité d'un Ravel ou d'un Debussy), les « répartitions » s'avèrent insuffisantes : ils sont trop rarement joués. S'ils devaient être compris d'un plus grand nombre d'auditeurs, les associations symphoniques accepteraient peut-être de les inscrire plus souvent à leurs programmes. Cercle vicieux : car le public n'adopte un compositeur qu'après une audition, au moins (et, de préférence, deux ou trois). Pour être joué, il faut être connu; pour être connu, il faut être joué. D'ailleurs, *a priori* ce public se méfie de tout nom nouveau : « Donner un concert de musique moderne équivaut à faire le vide dans la salle », nous disait Pierné — qui avait eu loisir de vérifier cette assertion, étant lui-même chef d'orchestre des concerts Colonne.

Il faudrait donc gagner nos concitoyens à la musique moderne. Et d'abord, à la musique tout court. Il faudrait que plus nombreux fussent les auditeurs vraiment musiciens. Certes, il existe une élite à Paris, plus compréhensive peut-être que partout ailleurs (sauf à Bruxelles); on le voit bien aux concerts publics de la Radiodiffusion française, où des œuvres de Strawinsky, de Claude Debussy, de Ravel, et de maint autre musicien moins illustre — par exemple, Henri Sauguet — furent, tout récemment, accueillies avec une faveur extrême. On a fait, depuis trente ans, d'immenses progrès. Mais cette élite ne forme, malgré tout, qu'un petit essaim. Et l'ensemble même des habitués de nos associations symphoniques, qui fait sa joie des festivals Beethoven ou Wagner, ne

1. Voir la *Pensée*, n° 2, janvier-février-mars 1945, p. 56 à 64.

représente au total qu'une petite minorité de la population parisienne. La majorité, où va-t-elle ? aux chansons dites « populaires », niaisement sentimentales. Comment faire, hélas, pour donner à tous un meilleur discernement, un sens plus juste de la beauté ? Comment les élever à de la musique véritable, au lieu de permettre leur intoxication par les succès des Tino Rossi et autres ténors bêtards, où il n'est question que d'amours malheureuses ou de « souvenirs enchantés », le tout sur des vers dont rien, pas même leur musique, ne saurait égaler la complète, l'absolue platitude ?

A coup sûr, depuis la Libération, notre *Radio* a fait de louables efforts. Surtout dans les grands concerts symphoniques où le zèle si actif de Manuel Rosenthal met en honneur tant de belles œuvres modernes, les unes déjà connues, d'autres révélées au public en première audition. Mais beaucoup reste à faire en ce qui concerne le répertoire de la musique dite *légère*, — et qui peut, qui *doit* rester d'excellente qualité. Loin de moi le dédain de cette « musique légère » : je ne cesserai de rendre hommage aux talents hors pair de Ch. Lecocq, de Louis Ganne, d'André Messager, et tout d'abord de l'incomparable Emmanuel Chabrier... mais, au lieu des chansons doucereuses ou goguenardes, dont la plupart restent indésirables, combien de charmantes mélodies pour chant et piano¹, dans notre Ecole française, qui pourraient gagner les cœurs sensibles, sans nulle concession à la vulgarité, remplaçant avec avantage le répertoire si contestable à quoi je fais allusion !

Si certaines initiatives méritent d'être signalées, avec toute notre approbation (la « Musique expliquée », par Roland-Manuel, le dimanche matin ; les disques de l'émission « Des goûts et des couleurs », le lundi soir par H. Sauguet), il reste beaucoup à faire pour améliorer le répertoire, — en un mot, pour l'assainir.

J'ai dit l'état actuel des *associations symphoniques*, lesquelles comptent avant tout sur les *festivals Beethoven* pour alimenter leur caisse, dont les recettes en définitive ne sont guère rémunératrices. Une subvention gouvernementale leur est acquise, d'ailleurs, à charge de faire entendre chaque saison une certaine durée de musique en première audition ; mais comme le nombre des répétitions est assez restreint, l'on choisit de préférence des œuvres courtes et point trop difficiles, laissant de côté les vastes compositions, celles surtout qui sembleraient trop « modernes » au goût d'un public dont l'oreille s'est formée par les festivals que vous savez. — Cet état de choses ne s'améliorera que peu à peu, et dans la mesure

1. Je sais bien que parfois elles sortent vraiment du domaine de la musique légère. Voici néanmoins quelques suggestions :

On devrait se souvenir des premiers *Albums* de Massenet, des *Chansons écossaises* de Paladilhe, des *Six Poèmes* d'A. Silvestre, mis en musique par Alexis de Castillon, et tout d'abord de quelques chefs-d'œuvre (le mot n'est pas trop fort) de Gounod — par exemple sur la *Vénise* d'Alfred de Musset. Citons encore *Marine* de Lalo, *Myrto* de Léo Delibes, les *Adieux de l'hôtessse arabe* de Bizet, le profond et charmant *Nocturne* de Franck, sans compter les spirituelles *Chansons* de Gabriel Pierné, ainsi que les *Lieds de France* d'Alfred Bruneau ; quant aux admirables recueils de Duparc, de Fauré, de Debussy, on n'y puisera jamais trop. Enfin, au nom glorieux aujourd'hui de Ravel, nous joindrions ceux (moins célèbres mais qu'il ne faut pas oublier) d'André Caplet, de Roger-Ducasse, de François-Berthet, de Paul Dupin. Et cette énumération reste bien incomplète.

où la radiodiffusion — qui, décidément, est le salut — aura conquis le public à notre belle musique française d'hier et d'aujourd'hui¹.

Restent les théâtres subventionnés. Ici, je ne puis omettre de citer une phrase lapidaire, prononcée à l'une des séances de feu le Comité consultatif de l'Opéra-Comique : « Faire de la musique, cela équivaut à vider la caisse. » Jouer *Pénélope*, *Pelléas*, *Ariane et Barbe-Bleue*, c'était « vider la caisse » ; et l'on nous demanda en grâce de consentir à la reprise de la *Tosca*, de la *Bohème*, de *Madame Butterfly*, pour sauver le théâtre de la faillite qu'aurait causée un excès de belle musique. A l'Opéra, même refrain : on y maintient *Thaïs* et *Rigoletto* ; on ne reprend pas *Guercœur*, ni *Padmarâti*, ni *Ceïpe*, ni *Thamara*, ni *Salamine*, ni la *Naissance de la Lyre*, ni *Messidor*. La nouvelle direction de l'Opéra-Comique, il est vrai, vient de nous redonner l'*Angélique* d'Ibert et le *Pauvre matelot* de Milhaud ; elle nous promet de monter à nouveau *Djamileh*, l'*Etoile*, le *Roi malgré lui*. Souhaitons qu'on n'oublie pas le *Cœur du moulin* du charmant Déodat de Séverac, ni *Pris au piège* d'André Gedalge² ; et n'est-il pas aussi un *Tristan* du très regretté Paul Ladmirault ? Mais pour tout cela, sans doute faudrait-il que ces théâtres subventionnés n'eussent point à se préoccuper de la recette. Car le public, si l'on assainit sa nourriture, peut-être bien qu'il finira par s'y habituer ; mais au début, je crains qu'il y morde sans avidité, et ne regimbe. Les salles ne seront pas pleines, tant pis ! n'est-ce pas le devoir de l'Etat de combler le déficit, pour obtenir davantage de beauté ?

Mais toutes les réformes qu'ainsi je souhaite restent inséparables de la *culture musicale de la nation*. Problème que j'étudiai naguère en une série d'articles parus dans l'*Humanité*, puis réunis en une brochure, aux E.S.I. : *Musique et le Peuple*. En voici l'essentiel :

Tout d'abord, il faudrait de *nombreux concerts*, et *pour le peuple* : le répertoire ne devant jamais s'abaisser sous prétexte de compréhension plus facile, mais garder une belle tenue musicale, quel que soit le genre des œuvres. Il est évident, d'ailleurs, que certaines compositions modernes, par la nouveauté du vocabulaire, et d'autres très anciennes (du Moyen âge) en raison de leur archaïsme,

1. Peut-être y aurait-il lieu d'augmenter les subventions, mais en exigeant d'autre part que le répertoire fût plus varié. Car il y eut d'autres musiciens allemands que Beethoven et Wagner ; il y eut (aux XVI^e et XVII^e siècles surtout) d'admirables Italiens, et pour les Espagnols ainsi que les Flamands de la Renaissance, ils atteignent une beauté plus haute encore, peut-être. Et le grand Purcell, en Angleterre ! et les modernes Russes, et les disciples de Pedrell (Albeniz, Manuel de Falla) ! Quant à la France, je reviendrai tout à l'heure plus en détail sur le répertoire qui pourrait se constituer, du XII^e siècle à nos jours. Disons seulement que nous ne tolérons pas l'oubli dans lequel on tient Ch. Bordes, de Castillon, Gedalge, Magnard, et qu'on ne fait à Lalo ni à Roussel la place qu'ils méritent, ni même à Saint-Saëns. A la radiodiffusion nous entendimes l'autre jour une sélection, sans grand intérêt, du *Don Quichotte* de Massenet : ne pouvait-on penser, plutôt, à *Henri VIII*, à *Etienne Marcel*, à *Proserpine*, et surtout à ce charmant *Ascanio* ?

2. Il existe aussi un opéra-bouffe du même Gedalge, dont il nous avait joué des passages extrêmement vivants et gais : la *Farce du cadî* ; il semblait y attacher quelque prix. Ne pourrait-on le révéler au public ?

seraient susceptibles de déconcerter un auditeur plus habitué à la *Mascotte* ou à la *Madelon*. Affaire de discernement dans le choix des programmes — mais sans concessions, s'il vous plaît !

Ces concerts pourraient être de trois sortes :

1. Ceux de la *radiodiffusion* (orchestre, ou musique de chambre et mélodies) : un ou deux par semaine, dits « concerts scolaires », ayant lieu régulièrement, à jours et heures fixes, et destinés à être recueillis par toutes les écoles, par tous les lycées, facultés, etc. Je ne demanderais pas qu'il fût obligatoire, pour les élèves, de les entendre; je souhaiterais seulement qu'une assistance de plus en plus nombreuse les favorisât de sympathique attention — et que d'ailleurs ils ne présentassent aucun caractère pédagogique propre à rebuter leur jeune public.

2. Les concerts qu'à *audition directe* pourraient donner (soit dans les écoles, lycées, etc., soit en de grandes salles des quartiers populaires devant des ouvriers, petits employés, etc.) divers groupements : ainsi, par exemple, l'orchestre national de la Radiodiffusion, ou celui de la Garde républicaine, pour des œuvres symphoniques de vaste envergure; — ou bien, pour de la musique de chambre, quelques exécutants de bonne volonté, choisis parmi les élèves du Conservatoire (rétribués, bien entendu, et qui certainement seraient heureux de participer à cette bonne œuvre sociale).

3. Enfin, tous les concerts réalisés par des orchestres ou des chorales d'amateurs. Là, peut-être, serait l'avenir le plus attrayant, le plus profitable. Les sociétés chorales notamment pourraient être nombreuses, et rien ne vaut le chant collectif pour développer le goût de la bonne musique. Avant, 1939, nous en avons fait une expérience concluante avec la Chorale populaire de Paris, affiliée, comme la Fédération musicale populaire, à la Maison de la culture¹. Il faut ressusciter cette Chorale populaire; je me suis laissé dire que sa résurrection est en bonne voie. Mais ce n'est pas une seule chorale qu'il faut à Paris; on en peut avoir dix, vingt, davantage encore. Le tout est d'essayer, avec d'enthousiastes animateurs. Pour les orchestres composés de non-professionnels, il en existe déjà : j'en sais un excellent, celui des employés du P.-L.-M.. Enfin, avec les *familles* d'« instruments d'harmonie » (saxhorns, pistons, etc.) on réaliserait le véritable *orchestre populaire*, celui pour lequel l'étude instrumentale ne demande pas un travail intensif (les mieux doués apprendraient le saxophone ou la clarinette). Disons-nous bien que ce sont les concerts d'« orchestres populaires » ainsi formés qui, mieux que tout au monde, viendront initier le peuple à la véritable musique. Car c'est en jouant, en chantant eux-mêmes de *belles* œuvres (la qualité du répertoire reste chose capitale), c'est par ce *rôle actif* que les ouvriers, les employés, tous ceux qui constituent le peuple entreront de plain-pied dans le palais enchanté de la musique.

Et ce que j'entrevois ainsi n'est point une utopie. A Béziers, pour la représentation, aux Arènes, du *Prométhée* de Gabriel Fauré, les chœurs d'hommes étaient composés d'amateurs de la ville, et l'un des deux orchestres d'harmonie participant à ce festival n'était autre que la Lyre bitterroise, recrutée également

1. Tout cela est tombé dans l'eau depuis la guerre, et les dirigeants de cette Chorale ont été déportés en Allemagne.

chez des amateurs. A Narbonne, on vit d'autres manifestations de même nature. Dans le nord de la France, en Belgique (à Anvers notamment), en Alsace, il y a des chorales, des harmonies, des fanfares. Une vaste organisation d'art musical populaire pourrait se faire, à Paris même¹.

Restent à résoudre deux importants problèmes : *l'enseignement musical* et le *répertoire*. Ils sont liés intimement l'un à l'autre, de même qu'ils le sont à la *renaissance musicale dans le peuple*².

Or, qu'existe-t-il actuellement pour l'étude du solfège ? Des « théories de la musique », la plupart sèches, à la fois incomplètes et compliquées, ne faisant point appel à l'oreille, ni au goût musical. Des « leçons de solfège », des « dictées », en général vides de musique — incroyablement dénuées de charme et de vie. Mentionnons toutefois, comme une des rares exceptions à citer, la *Méthode* d'André Gedalge, basée sur l'éducation rationnelle de l'oreille, et qui a fait ses preuves (Gedalge, à l'école communale de Chessy, avait obtenu d'étonnants résultats); elle se complète d'un recueil de chansons très musicales, et d'un grand nombre de canons, réalisés par cet admirable éducateur avec autant de maîtrise que d'agrément. Mais à cela devraient s'ajouter : toute une série de « leçons de solfège progressif », à une voix, qui fussent vraiment *de la musique*; d'autres, à deux, à trois voix; puis, des transcriptions de diverses mélodies populaires anciennes, écrites pour chœur *a capella*. On y joindrait encore un « solfège modal », c'est-à-dire une série d'exercices sur ces vieux modes capables de tant de beauté. Enfin, pour les instruments à vent (et particulièrement les saxhorns), on aurait besoin d'un grand nombre de morceaux faciles, assez courts, monodiques (c'est-à-dire se suffisant à eux-mêmes, sans accompagnement), et que l'amateur aurait plaisir à travailler chez soi. Tout ce répertoire est à créer : mais il faudra la collaboration de nos *meilleurs* confrères, alors que la plupart des actuelles leçons de solfège sont écrites par des musiciens de n° ordre.

Et, puisque nous parlons de musique modale, c'est le retour à l'ancien folklore qui serait le plus utile et le plus attrayant à la fois. Les *Chansons bretonnes* de Bourgault-Ducoudray, les *Chansons bourguignonnes* de Maurice Emmanuel, les belles transcriptions (*Bretagne et Vendée*) de Paul Ladmirault, s'offrent à nous

1. On n'a pas oublié les « Fêtes du Peuple », entreprises et dirigées par le regretté Albert Doyen, où d'excellente musique fut jouée pour des auditeurs enthousiastes. L'orchestre, il est vrai, était primitivement composé de professionnels, mais les choristes étaient tous des amateurs. Quelques années avant sa mort, Doyen forma un orchestre d'amateurs. Les sections provinciales des « Fêtes du peuple » (Lyon, Rouen) avaient aussi des chorales d'amateurs, et réussirent à monter de grandes œuvres. (A Rouen, l'orchestre aussi était composé d'amateurs.)

2. Je dis bien *renaissance*, car actuellement le peuple ne crée plus de mélodies, se bornant à chanter — assez faux d'ailleurs, et dans une mesure fantaisiste — telle scie à la mode. Il ne vit plus en musique. Si mon voisin fait marcher sa radio, je sais qu'il ne l'écouterait que distraitemment, en lisant son journal. Quant aux paysans, quant aux ouvriers (agricoles ou d'usine), ils ne chantent plus comme autrefois dans l'exercice de leur métier. Il n'y a pas pour eux cette joie intérieure que donne la musique, et telle qu'elle existe encore dans certains pays de l'Europe (Roumanie, Serbie, Grèce), ou même en Palestine lorsque des bergers juifs, créateurs sans le savoir, inventent de nouvelles mélodies.

en première ligne. Il serait bon que d'autres fussent écrites¹. On voit qu'il y a du pain sur la planche, et que cela représente un travail considérable. Je ne sais s'il sera jamais achevé ! Toutefois, j'en connais déjà certaines réalisations, d'ailleurs inédites. Espérons mieux. Et puis, il fallait d'abord tracer les lignes principales — poser le problème².

« Voilà qui va bien », diront les sceptiques. « Mais une fois écrits tous ces exercices de solfège, toutes ces monodies pour les instrumentistes amateurs, toutes ces transcriptions de chants populaires d'autrefois, ou bien encore toutes ces chansons nouvelles, où, comment, par qui cette musique sera-t-elle enseignée ? » La solution pratique du problème est fort complexe. Il faudrait d'abord (pour l'enfance et la jeunesse) que dans les écoles et dans les lycées une part beaucoup plus large fût faite à la musique; viendrait ensuite la question des professeurs à choisir. Ce n'est pas en un jour, en un mois, en un an, qu'on trouvera la meilleure solution; une étude détaillée de cette question dépasserait les limites d'un article déjà trop long. Mais il est un point sur lequel je veux attirer l'attention : lorsqu'il s'agira d'adultes, ou même de jeunes gens auxquels il resté assez de loisirs, et désireux d'apprendre, soit à chanter en chœur, soit à jouer d'un instrument, notre Conservatoire est fermé à qui n'a point, déjà, une certaine virtuosité. Cette école supérieure de musique, où n'entre pas qui veut, suppose des années d'études préalables. Il serait urgent d'y adjoindre un ou même plusieurs « conservatoires populaires³ », où les débutants pourraient apprendre leur art. Avant 1939, à la Fédération musicale populaire, il avait été fortement question de ce projet. Je le signale à qui de droit. C'est la première réforme qu'il faille accomplir. Il y aurait des classes instrumentales, des classes vocales pour qui serait capable de chanter en soliste, des classes de chœur, d'autres pour la musique d'ensemble, et tout d'abord un enseignement meilleur du solfège⁴.

1. On ajouterait encore les *Chants du Vivarais*, de Vincent d'Indy; ceux d'*Auvergne*, de J. Canteloube, etc. De toute façon, la tâche est difficile et ne doit être tentée que par d'excellents compositeurs. Il y faut de la sensibilité, du goût, et surtout : s'être imprégné de cette beauté rustique d'autrefois. Réaliser, pour notre folklore, un équivalent de ce que fit le Père Komitas pour les mélodies arméniennes.

2. Je n'insiste pas sur l'urgence de favoriser l'étude du chant choral dans les écoles et les lycées. J'ai oui dire qu'en U.R.S.S. on attache à l'enseignement de la musique autant d'importance qu'à celui des mathématiques. Je n'en demande pas tant, aujourd'hui, pour notre pays. Mais quand même, que de progrès à faire ! D'ailleurs, le problème de cet enseignement, qui devra toujours rester musical et attrayant, demeure lié au choix des *Leçons de solfège*, des transcriptions folkloriques, des concerts de musique chorale. Lié aussi, avant tout, à celui du répertoire.

3. Gratuits, bien entendu, comme est aussi le Conservatoire de la rue de Madrid.

4. J'ai cité l'intéressante *Méthode* d'André Gedalge : elle vaut qu'on en fasse l'essai; d'autres seraient possibles, mais il faudra choisir ! De toute façon, abandonner certains usages fâcheux, certaines façons anti-musicales de « solfier » : c'est-à-dire en criant le nom des notes, sans nuances, en battant la mesure comme une mécanique, pour accentuer exagérément les « temps forts »... (Il faut apprendre, au contraire, à savoir jouer ou chanter en mesure, sans battre cette mesure. Les pianistes y arrivent bien — pourquoi pas les chanteurs ou les violonistes ?)

Deux mots enfin sur la méthode Galin-Pâris-Chevé, où les notes sont figurées par des chiffres. C'est la plus simple des représentations, la plus facile à comprendre, la plus pratique pour des choristes ignorants du solfège habituel. Par elle, en peu de temps, on arrive à d'excellents résultats pour l'exécution d'une musique chorale suffisamment simple.

Quant au répertoire des concerts que nous souhaiterions pour initier le peuple à la musique, ne serait-il pas naturel de songer davantage, tout d'abord, à celle de la France ? Il y a dans notre passé des trésors inconnus et de nature à nous faire apprécier l'esthétique de la qualité. Je sais bien que celle de la quantité rapporte davantage; elle produit plus d'effet, et plus sûrement : surtout sur les esprits peu cultivés. Dès le début du XIX^e siècle elle a fait son apparition; le public moderne vit dans le besoin de grosses sonorités, de crescendos foudroyants, ou de longs développements (fussent-ils pleins de redites, et à grand renfort de « battage de flancs »). D'ailleurs — ainsi que le constatait Romain Rolland, non sans quelque regret peut-être — les mélomanes français se trouvent éduqués par les « classiques » allemands. Si, dans le monde des lettres, échappant à une emprise totale du romantisme et laissant le démesuré ou l'illimité à d'autres pays, l'« honnête homme » comprend (ou s'efforce de comprendre) Racine, en musique la situation est bien différente. D'abord, les habitués des concerts symphoniques ignorent presque totalement nos meilleurs musiciens d'autrefois (et qui sont grands à leur manière) : ceux du XVIII^e, du XVI^e et surtout du XVII^e siècle. En outre, le culte de Beethoven et celui de Wagner ont pris une telle extension que ces maîtres accaparent les programmes jusqu'à nuire, non seulement à nos compatriotes de jadis, d'hier et d'aujourd'hui, mais encore à d'autres Allemands de premier ordre — et même à J.-S. Bach (dont presque jamais on n'a la joie d'entendre une des nombreuses cantates d'église). Je parlerai tout à l'heure des modernes. C'est à peu près comme si, par idolâtrie pour Goethe et Schiller nous ne goûtions, ni même ne connaissions Flaubert, Stendhal, Balzac, Baudelaire, Renan, Maupassant, Anatole France¹.

Certes il faut nous garder d'un nationalisme étroit, à base d'orgueil protectionniste. Rien de plus fâcheux, en art, que la haine de l'étranger, je dirai même que la crainte des influences. Dans ces programmes de concerts, si je regrette un excès de Wagner et même de Beethoven, ce n'est pas seulement parce qu'il favorise le goût naturel de la masse pour les accents répétés et les longs développements² (qu'on ne trouvait pas dans la musique, si belle d'ailleurs, du XVI^e siècle, ni dans celles du XVII^e et du XVIII^e³), c'est parce qu'il ferme la voie à mainte composition — française ou non — depuis le XV^e jusqu'au XX^e siècle. Je ne dirai jamais qu'il faille ne révéler que des œuvres françaises⁴. J'estime très fâcheux que nos associations symphoniques jouent si rarement les œuvres de

1. On me répondra, je sais bien, que notre XIX^e siècle musical n'offre pas l'équivalent de ces grands noms de la littérature : ce n'est vrai que pour sa première moitié, où le seul Berlioz retient l'attention. Mais à partir de 1850, et surtout depuis 1870, quelle magnifique floraison de grands musiciens français ! Et puis, il y a tous ceux du XIV^e au XVIII^e...

2. Il y a bien entre autre chose, et mieux — nous le savons tous — chez Beethoven et chez Wagner ! Mais ces répétitions et cette insistance, voilà ce qui domine tout d'abord, et conquiert un public esclave de l'esthétique de la quantité.

3. L'ampleur de Bach, c'est tout autre chose. On dirait qu'elle procède tout naturellement de l'idée même, et qu'à l'intérieur de sa musique, se trouve la force latente de grandes lames de fond — plus puissante d'ailleurs, en définitive, que le déchainement de toutes les tempêtes romantiques.

4. Et je n'admire pas ces œuvres parce que françaises, mais pour leurs qualités réelles — qualités en elles-mêmes — de mesure, de précision, de goût, et de parfaite proportion dans la grandeur lorsqu'elles décident d'y atteindre.

grands musiciens *étrangers* tels que Josquin des Prés, Okeghem, Vittoria, Cabezón, Monteverdi, Frescobaldi, Purcell, H. Schütze, Buxtehude — et qu'on oublie trop souvent Haydn, Haendel, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Liszt et Chopin — et les Russes également (car si *Shéhérazade* reste au répertoire, pourquoi ne pas nous faire entendre *Thamar*, *Antar*, et les *Symphonies* de Borodine ?).

Cela posé, j'en viens aux nôtres et je vous assure qu'un magnifique répertoire se peut constituer avec nos richesses nationales. Quelle misère — et quelle honte pour notre pays — qu'une édition complète du grand Guillaume de Machaut (xiv^e siècle) ait été entreprise, non par la France, mais par l'Allemagne (ainsi fut-il également pour Berlioz) ! Il y a des merveilles dans notre musique du Moyen âge et de la Renaissance, de Pérotin le Grand (xii^e siècle) jusqu'à Claude le Jeune, Clément Jannequin, Goudimel, Claude Gervaise, Anthoine de Bertrand, ces maîtres du xvi^e que ressuscitèrent les dévouements admirables de Charles Bordes et d'Henry Expert, mais que laissent de côté les associations symphoniques. Et pour le xvii^e siècle, il serait urgent qu'une *édition nationale* publiât l'œuvre *intégrale* de Marc-Antoine Charpentier, le plus grand des nôtres au temps de Louis XIV (bien entendu, ce n'est pas le seul qui mérite de survivre). Si l'on connaît les noms (plus encore que la musique même) de Rameau et de Couperin¹, on n'en joue que rarement; la grande édition de Rameau reste inachevée (il manque les quatre derniers volumes, pour lesquels le budget de l'État n'a pas voulu donner les fonds nécessaires); quant à celle de Couperin, à l'« Oiseau-Lyre » (entreprise grâce à l'appui si dévoué de Mrs Dyer), d'un luxe splendide, on en souhaiterait une autre, aussi complète, mieux à la portée des bourses moyennes.

Si maintenant nous en venons aux modernes, ce n'est que l'embaras du choix. La richesse de l'École française, depuis Berlioz et Gounod, s'est affirmée superbe, et non seulement au théâtre². Il est heureux, certes, que la *Symphonie* de Franck reste au répertoire : mais on souhaiterait une audition complète, avec les chœurs, de son admirable *Psyché*. Voici de longues années que l'on n'a point vu paraître sur l'affiche la dernière œuvre (peut-être la meilleure) d'Ernest Chausson : *Soir de fête*, ni le bel *Hymne védique*; on voudrait entendre de nouveau le *Jour d'été à la montagne*, de Vincent d'Indy, le *Divertissement pour trompette et orchestre*, de Ch. Bordes. Et, de Lalo, d'autres œuvres que la *Symphonie espagnole*, d'ailleurs si vivante et si colorée. Dois-je rappeler qu'il existe une *Symphonie* de Gounod ? On a retrouvé celle de Bizet, et c'est tant mieux; mais *Roma* mérite aussi de survivre. De même, les charmantes *Suites d'orchestre* de Massenet et de Guiraud; la *Rhapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray; le *Printemps*, œuvre de la jeunesse de Claude Debussy, où l'emploi du piano apparaît si nouveau, si « précurseur » de son rôle actuel dans l'orchestre. Enfin, pourquoi le silence sur André Gedalge, dont (à tout le moins) la 3^e *Symphonie* ne devrait pas sombrer dans

1. Sans parler de Destouches, de Lalande, de Leclair, de Lœillet, de Caix d'Herveloix, etc.

2. Mais au théâtre même, nous voudrions la reprise intégrale des *Troyens*, comme celle de *Béatrice et Bénédicte* — comme aussi de la *Sapho* de Gounod, ou bien encore du chef-d'œuvre de sa vieillesse, *Maître Pierre* —, sans oublier *Philémon et Baucis* ni le *Médecin malgré lui*.

l'oubli ? Pourquoi le silence, plus scandaleux encore, sur Albéric Magnard¹ ? Pourquoi, non moins inexcusable, le silence sur Maurice Emmanuel, dont le *Prométhée* attend toujours qu'on le révèle au public ? Pourquoi, de Saint-Saëns, négliger la *Seconde Symphonie*, la *Lyre et la Harpe*, le *Déluge* ? Pourquoi ne point nous faire entendre les *Psaumes*, émouvants et forts, de Lili Boulanger ?

Et le domaine de la musique de chambre n'est pas moins vaste, ni moins beau. Quelle société de concerts nous donnera les *Quatuors à cordes* de Gounod, ceux de Saint-Saëns et son 1^{er} *Trio*, le *Quintette* de Magnard, son *Quatuor*, ses *Sonates* de violon et de violoncelle, celles de Gedalge, de Jean Huré, de Maurice Emmanuel, le *Quatuor* d'Alexis de Castillon ?

Quant aux compositions plus récentes, outre les chefs-d'œuvre de Fauré et de Claude Debussy, qui méritent une place d'honneur aux concerts symphoniques², elles sont légion. Mais la plupart restent « dans les cartons » (ainsi, la *Symphonie* de Silvio Lazzari, la *Grande Kermesse Ducasse*, de Paul Dupin); ou bien, elles ne sont jouées qu'une seule fois³ (à cause de la subvention accordée aux sociétés symphoniques pour les premières auditions : celles-ci seules les intéressent; encore faut-il que les œuvres ne soient pas trop difficiles et n'exigent pas un minimum de trois à quatre répétitions).

Il serait fastidieux ici de s'attarder à d'interminables énumérations. Plaignons-nous, en pareil cas, que « la mariée soit trop belle », et passons. Rappelons seulement que certains, disparus trop tôt de ce monde, comme les purs artistes que furent André Caplet, Lili-Boulanger, Jean Huré, Jean Cartan, Charlesournemire, méritent qu'on ne les oublie pas.

Dans cet inventaire — à la fois trop copieux et trop incomplet — de nos richesses nationales, on n'a pas tenu compte des œuvres théâtrales. Mais là encore, rien qu'en se maintenant au niveau le plus élevé, sans concession à telle vulgarité plus « compréhensible », sans nulle démagogie de mauvais aloi, un répertoire très étendu peut se constituer qui ferait appel, en premier lieu, à la musique française. On souhaiterait un grand nombre de représentations réellement populaires, et si possible des tentatives de décentralisation pour que la province en pût bénéficier, comme Paris.

Nous voudrions également que les meilleurs de nos musiciens se décidassent à écrire des œuvres originalement conçues pour orchestres d'harmonie, ou pour fanfares, ainsi que des chansons nouvelles, voire des chœurs plus développés — le tout destiné aux chorales et aux orchestres populaires. Je ne dis pas que cela soit facile. Mais il faut essayer. Ne rien négliger pour ramener la nation tout entière vers la musique.

* * *

Cette gigantesque entreprise de résurrection musicale, à laquelle il serait bon de songer dès l'école primaire, n'est d'ailleurs qu'une partie de ce que nous

1. Cf. 2^e, 3^e et 4^e *Symphonies*; *Hymne à Vénus*, *Hymne à la justice*, *Chant funèbre*.

2. On ne joue quasiment jamais la belle *Fantaisie pour piano et orchestre*, de Fauré, ni son exquise et profonde musique de scène pour *Shylock* — ni les *Rondes de printemps*, *Khamma*, et les *Gigues*, de Debussy.

3. Par exemple, la *Symphonie* de M. Emmanuel, et celle de Paul Ladmirault.

souhaiterions pour que l'enfance eût droit à davantage de poésie et d'art. D'excellents esprits, rêvant d'une révolution féconde dans le domaine scolaire, s'accordent à penser aujourd'hui que les programmes de la première enfance devraient s'attacher non seulement à l'arithmétique, à l'orthographe, à la grammaire, mais aussi à la formation de l'esprit et du cœur, en développant, par la musique, par l'art et par la poésie, l'imagination et la sensibilité. Le monde actuel se dessèche jusqu'à la férocité dans une atmosphère d'égoïsme utilitaire : elle finira par devenir irrespirable à tous ceux qui gardent en eux-mêmes un idéal de justice, d'honnêteté, de bonté, de beauté. Idéal qui d'ailleurs, par l'entraide même qu'il comporte, pourrait aider à sa façon à résoudre le problème social. Or, dans l'éducation des jeunes, la morale et l'art devraient avoir une importance bien supérieure à ce que leur accorde le vulgaire, pour qui la seule « morale » est celle des affaires tandis que d'autre part la musique se réduit à un « art d'agrément », sorte de passe-temps, de superflu, dont il convient de ne point abuser. En vérité, c'est bien autre chose. La musique, la poésie, toutes les aspirations sociales généreuses, vers davantage de justice et d'amour, la noblesse intérieure, l'idéal en un mot, voilà ce qui doit faire la base de l'éducation... L'énergie pour elle-même et non pour son résultat tangible, immédiat, la valeur de l'acte en soi, la hauteur de la pensée, le sens du beau et celui du bien, tout cela ne s'oppose aucunement à la précision d'un raisonnement mathématique, à l'exercice régulier et discipliné d'une profession en dehors de l'art. Mais l'art reste un des plus forts soutiens dans la vie, et jamais il n'est trop tôt pour y conduire l'enfant. Jamais, surtout, trop tôt pour l'initier à la musique.

Nous posons le problème. Nous en esquissons certaines solutions. D'autres viendront, après nous, on l'espère, pour les réaliser. Et ce sera l'aube de la *Cité nouvelle, rêve d'avenir*¹...

Février 1945.

1. Tel est le titre d'un poème symphonique écrit par l'auteur de ces pages, et dédié à H.-G. Wells.

LA PENSÉE MILITAIRE ET LA VIE NATIONALE

par HENRI LEFEBVRE

La guerre naît et reçoit sa forme des idées, des sentiments et des rapports qui existent au moment où elle éclate.

CLAUSEWITZ.

L'histoire militaire peut être abordée d'un premier point de vue, le point de vue *technique*.

On peut suivre les transformations de l'armement, de « l'outillage militaire », et montrer comment ces transformations ont agi sur la structure de l'armée, sur la tactique et la stratégie.

Par exemple, il est très clair que l'invention de nouvelles armes, à la fin du moyen âge, a été un facteur important dans les modifications de l'art militaire et de la nature même de l'armée. Après l'introduction des armes à feu l'infanterie devint la « reine des batailles », supplantant la cavalerie qui dominait dans les combats de l'époque féodale.

Autre exemple : les perfectionnements techniques (amélioration des moteurs, de leur rendement et de leur puissance par rapport à leur poids ; moteurs à compresseurs ; dispositif hypersustentateur ; hélice à pas variable, etc.) ont modifié profondément l'arme aérienne et son utilisation entre 1918 et 1940. Ces perfectionnements ont permis le bombardement à longue distance, le bombardement de jour, la chasse de nuit, l'aviation d'assaut, qui, en 1918, n'existaient pas ou n'existaient qu'à l'état embryonnaire.

Ce point de vue technique est-il le seul auquel puisse se placer l'historien militaire ?

Non. Le facteur technique n'agit qu'en liaison et en action réciproque avec d'autres éléments, que l'histoire militaire néglige trop habituellement.

Le cheval du féodal, moyen technique de combat et de transport, était aussi un fait *social*. Aux débuts de la féodalité, lorsque la noblesse ne s'était pas encore instituée en caste héréditaire fermée, celui qui pouvait équiper un cheval entraînait de ce fait dans la catégorie des hommes d'armes, dans la noblesse guerrière. Et le cheval devint le symbole de la classe nouvelle, des chevaliers.

Plus tard, les canonniers et les arquebusiers formèrent de vastes armées, les armées royales. Seule, l'histoire économique et sociale de cette époque, qui décrit le déclin de la féodalité et la constitution du pouvoir royal, peut expliquer le déclin de la cavalerie et l'ascension des armes nouvelles.

L'analyse montre donc aussitôt que le facteur technique ne peut s'isoler d'un facteur social. A côté d'une étude technique de l'armée, il convient de donner une place à l'histoire sociale.