

# M<sup>me</sup> Marguerite Long parle à l'Ecole Normale

## de Florent SCHMITT, Maurice RAVEL et Roger DUCASSE

### La musique moderne

Notre séance, aujourd'hui, comprendra des œuvres de F. Schmitt, de Maurice Ravel et de Roger Ducasse. Mais, auparavant, je voudrais dire quelques mots sur ce qu'on a appelé la musique *moderne*. Que n'a-t-on pas dit sur elle ? Que de sottises, que de paroles vaines, que d'incompréhension ! Pour quelques-uns, c'est « de la mathématique », ce qui ne signifie absolument rien ; pour d'autres, ce ne sont que dissonances (entendez, accords faux), ce qui est encore pire. Essayons de mettre un peu de clarté dans tout ceci.

Pour s'exprimer, la musique se sert de thèmes, de mélodies ; ceux-ci revêtus d'accords, d'harmonies... puis, ces thèmes se développent, ici, d'après les règles arrêtées ; là, d'après la fantaisie pure du musicien. Donc, sans thème, sans mélodie, pas de musique, ou alors, simplement, des agrégations plus ou moins heureuses d'accords ; et cela n'est plus qu'un manteau riche, étincelant même, mais dérobant un corps inexistant. La littérature nous en offre de nombreux exemples, de Victor Hugo à Hérédia. « Des mots, des mots, des mots », disait Hamlet.

Or, la musique moderne utilise jusqu'à la satiété, l'accord pour l'accord, je le reconnais, mais n'y a-t-il rien sous cette parure, parfois un peu criarde ? Les musiciens de nos jours n'ont-ils donc aucune pensée, aucune idée, aucun thème, heureux de se complaire au jeu vain et charmant des trouvailles d'accord ou, comme on dit, aujourd'hui, de sonorités ? Non, cent fois non : nos contemporains pensent, souffrent, aiment comme leurs ancêtres les plus lointains ont pensé, souffert, aimé. Que leurs idées musicales n'aient plus la force, la grâce, la puissance qu'avaient leurs aînés voilà qui entraînerait une longue discussion.

Contentons-nous de les étudier et, comme l'enfant qui crève la peau sonore de son tambour, regardons ce que contiennent leurs œuvres. Et c'est peut-être là la tâche la plus ardue — car reconnaissons-le, il faut un certain courage, il faut l'amour profond de la musique pour oser s'aventurer dans cette forêt de dièzes, de bémols, de bécarres — les accords se superposent, exigeant parfois le secours d'une troisième ou quatrième portée ; les mains s'enlacent, s'entrecroisent, chevauchent de haut en bas — ou de bas en haut, il semble que ces musiciens supposent dix doigts à chaque main, et certes, la lecture de leurs œuvres rebute souvent les volontés les meilleures. Mais, courage ! d'autres ont dérobé leurs secrets aux forêts vierges, d'autres ont posé leurs pas inquiets, mais hardis sur des terres inconnues, et ils en sont revenus plus forts, plus fiers, plus grands, comme Orphée qui « avait vu deux fois le rivage

des morts ». Etudions-les et, solidement armés, nous pourrions les défendre.

Un art va du simple au complexe. La musique a commencé par la chanson et par l'imitation de la nature. Rappelez-vous le passage charmant du « *De natura rerum* » où Lucrèce décrit l'origine de la musique : « Longtemps avant que les hommes, dit-il, puissent réjouir nos oreilles par la composition savante de leurs poèmes ailés, ils songèrent à imiter, avec leurs voix, les voix cristallines des oiseaux. Le léger sifflement que crée le vent, en parcourant les roseaux creux, leur apprit à souffler dans des chalumeaux champêtres ; puis, insensiblement, sous leurs doigts plus habiles, l'âme des flûtes soupirait leurs plaintes qu'elle semait dans la profondeur des bois, des vallons et de ces champs paisibles qu'habitent les bergers solitaires. »

Puis la chanson fut reprise à deux voix, puis à trois, puis à quatre — et l'accord naissait lentement. Souvenons-nous de ces admirables chansons de la Renaissance, où l'accord surgissait de la rencontre des parties. Puis, les instruments, simple accompagnement, sont venus et, avec eux, des recherches, des trouvailles, des effets nouveaux. Mais, au milieu même des complexités les plus étranges, restait la ligne mélodique, l'idée directrice et, si j'ose dire, ce fil lumineux d'Ariane, guide inflexible du labyrinthe mystérieux.

Aujourd'hui les musiciens bénéficient de tout l'héritage splendide des ancêtres : il paraît impossible qu'ils renoncent à tant de richesses qui, avouons-le, sont parfois un pesant fardeau. Ne pouvant retourner en arrière, ils sont obligés d'enrichir encore le langage sonore, et voilà qui explique leur écriture, leurs harmonies et leurs accords. Mais il est une loi inéluctable, vieille comme le monde, et où ils sont astreints : c'est celle de la mélodie, de la pensée, du thème. « Tu ne me chercherai pas, dit le Christ à Pascal, si tu ne m'avais trouvé ». « La foule ignorante ne veut pas chercher et... elle ne trouve pas ! » (Horace).

Laissons donc le profane vulgaire errer devant le portique du temple, mais nous, poussons les portes et entrons. De toute la génération qui suit Gabriel Fauré et Claude Debussy, trois musiciens, par des qualités toutes différentes, s'imposent à notre attention : j'ai nommé Florent Schmitt, Maurice Ravel et Roger Ducasse. Tous trois sont élèves de Gabriel Fauré, surtout les deux derniers, car, si je ne m'abuse, Florent Schmitt a suivi, pendant quelque temps, la classe de Massenet, simplement parce que Fauré n'était pas encore professeur au Conservatoire.

### Florent Schmitt

Un magnifique *Psaume*, un magnifique *Quintette*, une puissante *Sonate* pour violon,

de nombreux poèmes symphoniques pour orchestre, de la musique de scène, des mélodies, des chœurs, de la musique de piano, ont montré que F. Schmitt était un musicien de race, solide, fort et volontaire. Alors que la nouvelle école se complait aux productions de dimension exigüe, lui voit grand ; il lui faut une large toile où fixer et développer sa pensée. N'allez pas croire qu'il brosse à grands traits, non : cette largeur de pensée s'accompagne d'une précision, d'une recherche, d'une élégance d'écriture singulières.

Dans les *Musiques intimes* que vous allez entendre, vous verrez que, si complexe qu'y soit la mélodie, du moins la mélodie existe, et elle conserve constamment une valeur musicale, une ligne qui n'est pas absorbée par la couleur et dont les inflexions, comme dit M. J. d'Udine, n'ont pas pour fin dernière la modulation en soi, mais un désir légitime de suivre la pensée exprimée par le musicien. Dans sa façon de transmettre à l'oreille des sensations perçues par un autre organe, l'œil, M. Fl. Schmitt ne se contente pas d'une imitation plus ou moins exacte des phénomènes observés ; il va plus haut et plus loin : pas un musicien de son école n'a compris, comme lui, les subtiles et secrètes correspondances qui existent entre l'homme et la nature, ni mieux exprimé cette âme et ce visage que prend la nature en présence de l'homme, et qui ne sont que les reflets de celui-ci. Et quels que soient les aspects du monde extérieur que le musicien représente, c'est une âme infiniment sensible qui occupe le centre et comme le sommet du paysage : joyeuse dans la *Forêt ensolée* toute bruisante de feuillages et d'oiseaux, doucement résignée dans *Cloître* par les ar-

ceaux duquel  
le soir lumineux, plein de mélancolie  
lent ensevelisseur des jours finis, replie  
ses linéaux de soleil sur les horizons mor-

(Verhaeren).

accablée de tristesse dans le *Glas* dont la mélodie plaintive et lointaine, s'étend comme un voile de deuil sur la campagne romaine ; rêveuse dans le *Lac* aux bords tranquilles, et dans le *Sillage*, pièce exquise où le rythme que remous des flots d'une monotonie enléchante et charmeuse forme une admirable *basso ostinato* à la lente passacaille des rêves hantée de souvenirs nostalgiques dans la *Poursuite* gracieuse et triste, où des formes légères passent rapides en froissant les feuilles sèches qui jonchent le sol, dans le *Chemin désert* où les pas du voyageur attardé hésitent.

Le 1<sup>er</sup> morceau du 2<sup>e</sup> recueil de *Musiques intimes*, *Cloître* a été écrit à Montreux vers 1898, à la suite d'une lecture de Verhaeren ; le 2<sup>e</sup>, *Sillage* en 1903, pendant une croisière sur un lac charmant ; le 3<sup>e</sup>, *Brises* en 1902 ; le 4<sup>e</sup>, *Lac* en 1903, en souvenir d'une

excun  
de R  
Glas  
petit

Je  
Gaze  
juster  
bond

ayant  
de Ju  
ironie  
prena

d'obs  
scand  
quant

chain  
d'imp  
De

Un  
mante  
jeu d

espagn  
ses tra  
son an

le *To*  
géréte  
mais

chaqu  
piano,  
cela a

ciens  
Av  
tout à

une d  
nistiqu  
de ce  
velle,

effets  
ébloui  
le 4<sup>e</sup>

cette  
comm  
verve

Nc  
Ducas  
sympl  
mimo

les ch  
me cc  
lodies  
breuse

sent,  
Ur  
une t  
le cu  
Fauré  
ses œ  
ture 1

(1)

excursion au touchant petit lac de Vico, près de Rome ; le 5<sup>e</sup> *Poursuite* en 1904 et le 6<sup>e</sup> *Glas* en 1904 aussi, en songeant au paisible petit cimetière de Riva, sur le lac de Garde.

### Maurice Ravel

Je pourrais mettre en musique jusqu'à la *Gazette de Hollande*, disait le grand Rameau justement orgueilleux de la richesse et de l'abondance de son inspiration, et M. Ravel ayant mis en musique les *Histoires naturelles* de Jules Renard, instaurant par là (1) « une ironie musicale jusqu'alors insoupçonnée », en prenant comme texte ces petits chefs-d'œuvre d'observation sèche, ironique et précise, fit scandale en 1907, fut considéré comme manquant de respect à la musique même et déclencha une certaine polémique, qu'avec trop d'importance on appela « l'affaire Ravel ».

Depuis, quels succès n'a pas connus ce musicien !...

Un *quatuor* célèbre aujourd'hui, cette charmante et précieuse *Rapsodie espagnole*, ce jeu d'enfant qu'est *Ma Mère l'Oye*, l'*Heure espagnole*, où l'esprit acéré de Ravel décoche ses traits les meilleurs, *Daphnis et Chloé*, où son art surtout dans la 2<sup>e</sup> partie, s'est agrandi, le *Tombeau de Couperin*, où la grâce, la légèreté, je ne sais quoi d'habile, de subtil, mais de puissamment volontaire, percent à chaque mesure, de nombreuses œuvres pour piano, originales et d'une forme parfaite, tout cela a placé Ravel au premier rang des musiciens modernes.

Avec le *Tombeau de Couperin* on jouera tout à l'heure les *Jeux d'eau*, qui sont en date une des premières manifestations de l'art pianistique français de ce temps-ci. Très inspirés de ceux de Liszt, ils sont d'une écriture nouvelle, ingénieusement disposée, permettant des effets tout nouveaux. C'est un morceau éblouissant et puis l'*Alborada del Gracioso*, le 4<sup>e</sup> morceau de la suite intitulée *Miroirs*, cette prestigieuse *Alborada del Gracioso* où, comme l'écrit M. Roland Manuel, s'exalte la verve bouffonne d'une Espagne caricaturale.

### Roger Ducasse

Notre programme se terminera par Roger Ducasse. Le *Quatuor en ré*, un long poème symphonique : le *Jardin de Marguerite*, un mimodrame en trois actes, où l'auteur utilise les chœurs qui conduisent et soulignent le drame comme dans le théâtre grec, quelques mélodies, des motets religieux, des œuvres nombreuses pour piano et d'autres encore composent, jusqu'ici, l'œuvre de Roger Ducasse.

Une admiration intégrale de J.-S. Bach, une tendresse presque exagérée pour Chopin, le culte quasi-filial pour son maître Gabriel Fauré expliquent souvent certains passages de ses œuvres. L'amour de l'écriture pour l'écriture pourrait parfois l'entraîner ; mais aussitôt

de secrètes douceurs se laissent deviner entre deux dessins rigoureux et c'est un plaisir de découvrir le coin parfois obscur où se cachent de si discrètes tendresses.

Nous allons entendre les *Arabesques* et l'*Etude en sol dièze mineur*.

Cette étude fut écrite dans l'été de 1914, après un séjour à l'hôpital militaire : œuvre de haute virtuosité, elle exige une habileté technique qui effraie bien des pianistes, mais après quelques semaines d'études, les traits se glissent si facilement sous les doigts qu'on s'étonne d'avoir éprouvé quelque difficulté à les apprendre.

Après la 1<sup>re</sup> audition à la Société de Musique indépendante, Claude Debussy écrivait à Roger Ducasse : « J'ai quelque honte, mon cher Roger, à prononcer le mot de feux d'artifice après votre éblouissante étude (pour laquelle les doigts de Marguerite Long se sont multipliés) et cependant, je ne trouve pas d'autre mot. »

Cette critique d'un maître me dispense d'en dire davantage.

La 1<sup>re</sup> *Arabesque* fut écrite en 1917. Depuis longtemps, le thème en *fa dièze majeur* qui termine l'œuvre, l'idée secondaire en *fa dièze mineur* attendaient le cadre où ils allaient être enfermés. Il me semble que ce titre vague *Arabesque* s'accorde mal avec la passion que respire tout le milieu de l'œuvre. L'auteur aurait-il voulu cacher sous un titre un peu vague, ses sentiments qu'une autre appellation eût rendus plus précis ? Car, enfin, si je cherche à pénétrer cette œuvre, j'y vois d'abord un thème initial assez simple sous un accompagnement compliqué, puis une idée secondaire, dont le balancement harmonieux peut faire songer à des arabesques : mais tout s'obscurcit avec l'idée en *fa dièze mineur*, le dessin de la main gauche assombrit encore d'un *si bémol étranger*, cette mélodie plus triste que rêveuse et, après un crescendo agité des basses, le thème éclate ardent, passionné, presque douloureux. Où sont les *Arabesques* ? Un trait qui parcourt tout le piano brise définitivement cet élan, et le thème initial augmenté, apparaît doux comme un regret, caressant comme un pardon. Où sont les *Arabesques* ? Enfin, après une réexposition du début sous un dièze de triples croches, le thème s'exalte dans la joie et dans la force. Mais tout n'est pas fini et ici, je suis obligée d'ouvrir une parenthèse. Vous vous rappelez l'*adagio* de la *Sonate en si mineur* de Chopin qui se termine par une idée adorable qui ne se relie en rien aux idées déjà exposées, mais qui achève l'*adagio* dans la sérénité et dans la paix. C'est le don généreux d'un génie qui est magnifique. Or, dans *Arabesques*, voici le même don, le voici dans *Sonorités*, le voici dans la *Barcarolle* ; certes, j'entends d'austères maîtres critiquer ce parti-

pris. Laissons dire et acceptons avec joie cette offrande harmonieuse. On peut formuler des réserves dans les harmonies sur l'écriture de cette œuvre ; mais, et voici un trait qui réunit Fl. Schmitt, Ravel et R. Ducasse, rien ne peut briser la ligne qui va du début jusqu'à la fin de leurs œuvres et qui fait de ces trois musiciens encore jeunes, de vieux classiques. Et je gage que G. Fauré, leur maître, doit se réjouir dans son cœur, puisque le flambeau dont il a su, si longtemps, aviver la flamme passera dans des mains qui ne le laisseront pas mourir.

Marguerite LONG.

## La Saison des Virtuoses

(Suite)

### Paul Mas

1<sup>er</sup> Prix de Violoncelle du Conservatoire (1908, premier nommé) et Membre du Jury des Concours du Conservatoire (Croix de Guerre) Saison 1920-21. — 10 et 24 nov., 2 déc., Concerts de Lausnay. — 18 nov., Maison de Balzac. — 21 nov., Concert Rouge. — 4 déc., Salle du Conservatoire de Lyon. — 2 déc., Salon d'automne, Grand Palais. — 7 déc., Société de Musique de Chambre de Marseille. — 10 déc., Théâtre municipal, Castres. — 13 déc., Salle Blattes Mazamet. — 17 et 24 déc., Galerie La Boétie (Quatuor Duttenhofer). — 21 déc., Salle des Ingénieurs Civils. — 31 déc., Galerie de la Boétie. — 25 janvier 1921, Société Philharmonique de Sedan. — 16 et 17 février, Salle des Concerts, Le Creusot. — 16 mars,



PAUL MAS

Théâtre Populaire du Trocadéro. — 11 avril, Concert de musique anglaise, Salle Pleyel. — 20 mai, Salle des Ingénieurs Civils, Concert Mollica.

Œuvres jouées dans ces concerts :

*Sonates anciennes*. — Caix d'Hervelois,

Galliard, Caporale, Locatelli, Bréval, Haydn.

*Sonates* : Beethoven (en sol, en la), Brahms,

Guy Ropartz (sol mineur).

*Suite en ut* (Bach).

*Concertos* : Schumann, Lalo, Haydn, Adagio

(Ropartz). *Mélodie*, *Sérénade Espagnole* (Gla-

zounow), *Elégie* (Fauré). *Chants Russes* (Lalo).

*Allegro Appassionata* (St-Saëns), *Gavotte* et

*Muet* (Veracini), *Muet* (Valensin), etc...

Adresse : 137, rue du Ranelagh, Paris (16<sup>e</sup>).

(1) M. J. Aubry.