

LE MENESTREL

En raison du ralentissement de la vie théâtrale et musicale pendant l'été, la publication du Ménéstrel aura lieu, jusqu'à la rentrée, aux dates suivantes :

Vendredi 16 Juillet : N^{os} 28 et 29 (9 et 16 Juillet).

Vendredi 30 Juillet : N^{os} 30 et 31 (23 et 30 Juillet).

(Pendant le mois d'Août, publication suspendue).

Vendredi 10 Septembre : N^{os} 32 à 37 (6, 13, 20, 27 Août, 3 et 10 Septembre).

Vendredi 24 Septembre : N^{os} 38 et 39 (17 et 24 Septembre).

Vendredi 8 Octobre : N^{os} 40 et 41 (1^{er} et 8 Octobre).

La publication hebdomadaire sera reprise à partir du 15 Octobre.

Chacun des numéros des 16 et 30 Juillet, 10 et 24 Septembre et 8 Octobre, comportera deux Suppléments musicaux, l'un pour piano, l'autre pour chant. L'un de ces suppléments sera, chaque fois, envoyé aux abonnés au deuxième mode (piano) ou aux abonnés au troisième mode (chant). Les deux suppléments seront envoyés simultanément aux abonnés au quatrième mode (piano et chant).

Les suppléments afférents aux numéros d'Août (32 à 35), seront envoyés spécialement, dans les mêmes conditions, aux abonnés, le 13 et le 27 Août.

Le "Cas" Beethoven

(Suite) (1)

II^b

UNE autre cause de rudesse vient aussi de ce que le thème de Beethoven est « très souvent issu de l'accord parfait » (G. Pierné et M. Woollett, Enc. de la Musique, II, IV, p. 2476, qui n'en tirent pas les mêmes conclusions que nous); ceci a déjà été relevé par tous les esthéticiens, et comment aurait-il pu en être autrement puisque, de la première sonate à la dernière symphonie, le thème initial est un accord brisé sans grande signification si ce n'est celle de la tonalité. Qu'à travers les mille et mille motifs arpégés qu'on rencontre dans l'œuvre de Beethoven le rythme varie, imprimant un caractère déterminé à la série des notes utilisées, que l'harmonisation les enrichisse tantôt moins, tantôt plus, que l'instrumentation les colore, rien de plus vrai; et aussi bien c'est grâce à tous ces adjuvants que s'efface cette impression d'exercices qui se dégagerait infailliblement de l'audition d'une quantité de passages fondés sur les accords brisés.

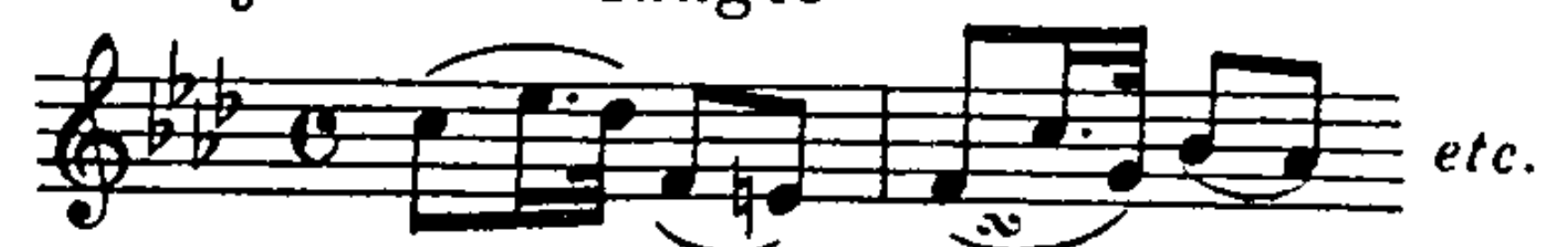
Dans certaines circonstances, la déception provient de la conduite même du thème, qui commence d'une façon attrayante, parfois émouvante et finit banalement; le type de cette déconvenue nous est fourni par le début de la Sonate dite « Clair de lune » : l'introduction et deux appels sont en *ut dièze mineur*; on attend quelque chose, qui, selon notre très humble conception de la musique, serait proportionné à ce début prometteur; mais la phrase amorcée tourne court et se réduit à une formule de cadence... en *mi bémol majeur*; on trouverait plus d'une réplique de ce dessin décevant.

(1) Voir le Ménéstrel des 18 et 25 juin 1937.

Faut-il encore souligner l'emploi immodéré du *gruppetto*, qui vieillit les phrases les mieux venues (sixième mesure de l'op. 31 n^o 2, introd. de l'op. 78, etc.) et de ces notes de passage rapides qui ne sont qu'un héritage du XVIII^e siècle (quatrième mesure de l'op. 53 à l'aigu, ponts chromatiques dans l'adagio de l'op. 101, etc.) et enfin des *cadences* qui, surtout dans la musique de piano, nous paraissent si démodées (Ad. de l'op. 101, Ad. de l'op. 31 n^o 16, etc.). Autant de procédés qui, pour ne pas appartenir à la matière même du thème, ne sont pas sans réagir sur lui.

J'ai promis de ne pas me risquer dans l'esthétique, et j'arrête ici la liste des remarques qu'on peut faire sur la forme des thèmes beethovéniens, non toutefois sans préciser que Ludwig a souvent découvert des formules aussi « beethovéniennes » que celles dont nous venons de faire la critique, mais qui échappent à nos objections; tout en conservant leur profondeur expressive, elles ont un modelé qui les place au même plan que les thèmes les plus caractéristiques de notre époque.

VII^e Quatuor - Adagio



(H) Op. 111 - Allegro



De ce dernier motif on peut rapprocher, pour l'allure générale, celui de la Sonate de C. Franck :



Ainsi, l'auteur de la *Neuvième* nous offre au moins deux types d'invention : l'un, le plus fréquent, assez commun, irrémédiablement marqué par son temps et son ethnique; l'autre, plus clairsemé, de signification au moins aussi élevée que le précédent, mais dont la forme correspond déjà à notre conception actuelle. J'ai l'impression qu'en dépit d'une inévitable subjectivité, cette répartition sommaire pourra être faite par tout observateur impartial.

*
* *

La construction peut donner lieu à d'autres constatations du même ordre. Le procédé de l'imitation est tellement systématique qu'il en devient monotone et obsédant : on attend, on redoute la réplique, et elle arrive toujours. Considérez la *Première Sonate* (op. 2, n° 1).

Sonate de Piano Op. 2, N° 1.



puis la *Troisième* (op. 2, n° 3), la *Sixième*, la *Huitième*, la *Onzième*, la *Vingt et unième* (j'ouvre au hasard le recueil *Peters*) puis, si vous le voulez, la dernière, op. 111, joie des connaisseurs; partout c'est le même procédé, qui se reproduit presque sans modification de 1795 à 1822 ou 1826, de l'enfance au chef-d'œuvre; et non seulement dans le morceau initial, mais dans tous les fragments; non seulement dans les sonates, mais dans les quatuors, les symphonies, les ouvertures, etc. On objectera que c'est une des ressources du développement, une des caractéristiques de l'invention symphonique; et encore que c'est très beethovénien. Mais puisque, dans quelques cas, notre auteur a pu s'y prendre autrement, c'est qu'il y avait moyen d'échapper à cette solution qui peut paraître aujourd'hui une solution de facilité et nous fatigue par l'innombrable fréquence de son emploi.

A côté de cette lassitude, on peut signaler l'insatisfaction dans laquelle nous laissent des thèmes qui, au bout de leurs huit mesures, se perdent dans des traits de piano ou d'orchestre, ou dans des variations, en un mot, à travers des figures musicales qui tiennent plus du remplissage mélodique que de la création. Dans l'opus-111, le trait fulgurant qui suit le fameux motif (Ex. H) conserve une signification au moins jusqu'à la modulation en *mi bémol*; mais presque toujours, Beethoven nous entraîne dans une page de bravoure pianistique (op. 49, n° 1) ou dans des variations d'orchestre (adagio de la *Quatrième Symphonie*) dont l'intérêt technique, d'ailleurs incontestable, est très inférieur à l'intérêt *musical* annoncé par le thème; celui qui vient d'être cité, riche et plastique, promet bien autre chose qu'une pluie de notes. Nous ne discutons pas la haute valeur de la variation beethovénienne; nous disons qu'entre le thème et la variation, il y a une chute de potentiel aux dépens de la sensibilité et au profit de l'intelligence; c'est ce disparate, ce manque d'homogénéité qui nous blesse.

Il est vrai que Beethoven écrit qu'il ne tient pas à produire chez son auditeur « un état d'émotion plus ou moins trouble, mais de toucher son intelligence — et d'être compris par lui ». Mais, outre que cette déclaration nous ramène à la philosophie de l'esthétique dont nous connaissons l'incertitude, la vanité, on peut

se demander si Beethoven y voyait bien clair lui-même; quelle définition donnait-il du terme *intelligence*, qui s'avère plus indéfinissable à mesure qu'on veut le serrer de plus près? Voulant être *compris*, il avait raison d'écrire des variations dont chacun saisit facilement la démarche technique, mais desquelles on risque de se désintéresser rapidement si cette technique ne ravive pas continuellement l'attention par des moyens d'intensité toujours croissants. Or, cette condition n'est que rarement remplie (voir l'*Arietta* de l'op. 111 qui finit par n'être que du piano), et puis surtout il faudrait que le thème à varier fut tout intellectuel; nous venons de voir que c'est le contraire qui se produit : le thème est généralement du type expressif, et les variations de caractère technique. Cependant l'homogénéité est réalisable et je préciserai ma pensée en invoquant les *Variations* de Fauré et celles de Franck, qui conservent le même potentiel que le thème générateur.

A côté de cet évanouissement du thème dans des formules conventionnelles, le développement proprement dit nous propose un autre procédé d'écriture, *le travail thématique* que Beethoven a porté d'un seul coup à des limites et à un niveau dont ses contemporains ont été les uns enthousiasmés, les autres étonnés; nul n'y peut demeurer indifférent, mais la longueur de beaucoup de ces développements ne paraît pas toujours, aujourd'hui du moins, justifiée par leur intérêt; en fait, les quatorze pages de l'*Aurore*, les cinq cents mesures de l'allegro de la *Cinquième* sont-elles exemptes, en dépit de l'ingéniosité de la trituration, de tout fléchissement? Répondent-elles bien à notre penchant moderne vers la concision? Assurément, les dimensions, la durée ne font rien à l'affaire, et nous écoutons pendant une heure trois quarts le drame de *Salomé* sans même avoir conscience de la fuite du temps, parce que l'agencement de l'œuvre ménage un *crescendo* à peu près ininterrompu. La musique pure résout plus difficilement le problème; le décrochage de l'attention se produit aisément parce qu'elle est soutenue au moins autant par l'émotion que par l'intelligence et que la première ne se maintient à son niveau que si le stimulant musical s'oppose à l'accoutumance. Or, celle-ci a une tendance invincible à s'installer lorsque le discours sonore s'alimente exclusivement d'une même cellule, si habilement transformée soit-elle.

Il ne suffit donc pas d'accuser notre capacité d'attention d'avoir diminué depuis cent ans : il faut savoir si l'aliment musical qu'on lui propose est à même de nous tenir en haleine. Ce n'est pas toujours certain lorsqu'il s'agit de Beethoven.

A ces différentes causes de détachement s'ajoutent la structure harmonique, et, pour les symphonies, ouvertures, etc., l'orchestration. Nous n'aurons pas besoin d'insister longuement sur ces points.

Beethoven est sous l'empire absolu de la tonalité; on exagère à peine en disant que son harmonisation se réduit à un enchaînement de cadences parfaites. Cette harmonie claire, sonore et sans artifices convient admirablement aux motifs simples qui forment le fond de ses œuvres. Depuis cent trente ans, on parle comme d'un événement de la fameuse rentrée des cors dans l'*Eroïca*; nous en avons entendu bien d'autres et personne n'y prend plus garde. Ce qui nous choque, par contre, c'est l'affirmation tonale qui se produit à la fin de certaines œuvres par d'interminables périodes de cadence; la première symphonie, une des plus modestes,

s'offre trente-deux mesures de cadence en *ut majeur*, la cinquième se termine, selon un commentateur enthousiaste (Grove), dans une succession interminable d'accords d'*ut* naturel qui occupe plus de quarante mesures; la « Petite Symphonie » compte vingt-trois mesures d'accords de *fa majeur*. La dixième partie suffirait. Et tout cela éveille d'autant plus le souvenir de quelque fanfare municipale que l'orchestration de Beethoven est peu raffinée; comme son harmonie, elle s'adapte merveilleusement à son invention thématique, et ce serait sans doute folie que de vouloir réharmoniser ou réorchestrer à la manière d'aujourd'hui les partitions beethovéniennes. Mais cette perfection et cet équilibre marquent une époque et un peuple; l'écriture que nous recherchons comporte une richesse harmonique absolument étrangère au Maître de Bonn, une orchestration fondée sur des instruments perfectionnés, sur des instrumentistes qui sont des virtuoses, sur une connaissance de plus en plus profonde de toutes les ressources instrumentales, sur une recherche minutieuse de leur groupement. Nous en sommes à l'harmonie de Fauré ou de Debussy, à l'orchestration de Ravel ou de Dukas — je cite au hasard — qui, comparées à celles de Beethoven, les rejettent dans une autre planète. Le quatuor seul peut, *au point de vue spécial de l'instrumentation*, soutenir la comparaison avec nos quatuors modernes, et ni Fauré, ni Franck, ni Debussy, ni Ravel, pour ne citer que ceux-là, ne le cèdent en perfection à Beethoven: ils ont par surcroît le bénéfice d'un siècle d'affinement.

Ces considérations exposées, nous voudrions chercher quelle est la situation réelle de Beethoven dans le mouvement musical français contemporain.

(A suivre.)

Armand MACHABEY.

~~~~~

## LA SEMAINE MUSICALE

**Opéra.** — *La Samaritaine*, drame lyrique en trois actes; poème d'Edmond ROSTAND; musique de M. Max d'OLLONE.

L'homme de cœur, le musicien raffiné, érudit et fervent qu'est M. Max d'Ollone a pris soin de nous en avertir lui-même: c'est comme un « message d'amour » que doit être écouté le drame lyrique et sacré, tenant de l'Oratorio et du Mystère, qu'après six années de réflexion le Théâtre de l'Opéra représente devant nous. Et dans les temps troublés que nous traversons, temps en gésine de formes sociales neuves, temps à la fois profondément divisés et altérés d'unité, l'auteur ne peut se défendre de voir comme une étrange et providentielle opportunité: l'espace juste où résonneront, en une adéquate nécessité, les paroles sans égales nées de l'eau merveilleuse du puits de Jacob. Et c'est bien le ruissellement de cette eau, supérieure à toute soif, qui irrigue et magnifie l'ouvrage, touche de sa grâce les voix et la symphonie, parle par les harpes, le quatuor, les bois et les cuivres, fixe la durée de ce long et divin dialogue entre Jésus et Photine sur la margelle du puits, dialogue qui emplit le premier acte, anime cette ardente prédication de la Samaritaine au marché de Sichem qui fait du deuxième acte le moment le plus haut et magnifique de la soirée, soulève d'un élan apostolique ce *Pater Noster* nombreux et bruissant qui couronne la partition en une lumière d'aube spirituelle.

Dès lors, la tâche du critique, qui, comme Margot, a pleuré, devient malaisée. Pénétré de ce vaste souffle évangélique, édifié par d'aussi généreuses intentions, emporté sur les ailes des plus augustes symboles, il sent son jugement vaciller et s'obscurcir. Il perd avec joie la lucidité qu'il faudrait pour se demander encore si le poète a ajouté à l'apôtre et si le musicien a ajouté au poète, si en abdiquant, pour mieux convaincre, toute vaine recherche d'écriture pure et originale, M. Max d'Ollone, admirablement épris de gloire, n'a pas sacrifié l'art à l'apologétique et fait davantage œuvre d'homme de foi que d'artiste au sens strict du terme. Ceci dit pour expliquer aux inattentifs ce coloris poncif et conventionnel que M. Max d'Ollone a entendu délibérément respecter, il n'est que justice de reconnaître à ce dernier, visité par les ombres mélodieuses et magnifiques de Gounod, de Franck et de Liszt, que son œuvre, même quand elle se fait volontairement « romance », reste d'une facture constamment solide et loyale, que les pages de haute venue y abondent, et qu'il a su nous toucher, puisque c'est cela qu'il voulait avant tout.

Si nous récupérons nos facultés critiques, ce ne pourra être que pour louer comme elle le mérite l'interprétation vivante et chaleureuse que le Théâtre de l'Opéra a assurée à *la Samaritaine*. Et en premier lieu cette mise en scène animée, ardente, précise de M. Pierre Chéreau, peu coutumière au Palais Garnier. Le marché de Sichem, le *Pater Noster* sont des réussites remarquables qui retrouvent le mouvement des eaux-fortes de Rembrandt, avec une intense lumière sur le personnage central, qu'il s'agisse du Christ lui-même ou de celle qu'emplit désormais sa parole. Un succès très justifié est allé à M<sup>lle</sup> Germaine Hoerner, qui assume le rôle vocalement et scéniquement très lourd de Photine. Cette chanteuse, qui se signale plus généralement par la sûreté de ses moyens que par son comportement dramatique, trouve là des accents d'une passion marquée de grandeur. M. André Pernet, qui a brillé dans de tout autres figures que celle du Sauveur du monde, fait un Jésus rayonnant d'un pitoyable amour. M. José de Trévi, dans la très courte partie du Centurion, nous montre tout ce qu'un bon chanteur doublé d'un acteur intelligent peut tirer d'un petit bout de rôle. Il incarne magistralement le point de vue de l'Etat et la perspicacité déjà éveillée des militaires. M. Huberty est le prêtre. M. Narçon, l'apôtre Pierre, M. Bussonet, Aziel.

Au pupitre, M. Max d'Ollone lui-même, très sympathiquement accueilli.

Roger VINTEUIL.

**Opéra.** — *Alexandre le Grand*, épopée chorégraphique en un prologue, trois tableaux et un épilogue; argument de M. Serge LIFAR; musique de M. Philippe GAUBERT.

Le 18 novembre 1934, les Concerts-Colonne donnaient, avec un succès considérable, sous la direction de l'auteur M. Philippe Gaubert, la première audition d'un poème symphonique en quatre parties inspiré de poèmes d'Henri de Régnier, *Inscriptions pour les portes de la Ville*. M. Serge Lifar, l'ayant entendu, fut tenté par l'idée d'une réalisation chorégraphique et entreprit d'incorporer ces tableaux dans un scénario imaginé par lui. Il résolut d'emprunter la donnée de ce scénario à la fabuleuse épopée des exploits d'Alexandre.