

Enquête sur l'évolution et les tendances de la Musique de Chambre

Les enquêtes auxquelles le *Courrier Musical* s'est livré dans ses numéros spéciaux ont obtenu le succès et le retentissement qui étaient dus autant à l'importance et à l'actualité des sujets traités qu'à l'intérêt et à la valeur des opinions exprimées.

Ces consultations constituent, en effet, par la variété des points de vue individuels comme par l'autorité et la compétence des maîtres et des artistes qui les ont signées, une synthétique mise au point des aspects divers que revêtent les problèmes artistiques en leurs incessantes évolutions. Elles marquent des étapes, elles posent des jalons, elles proposent des solutions et fixent un frappant panorama des idées que soulèvent ces problèmes dont les esprits fervents s'inquiètent, des aspirations qu'ils suggèrent vers la réalisation des idéals sans cesse fuyants de l'art. Réflexions mûries ou confidences esquissées qui, par des voies diverses, à travers des rythmes opposés, par des élans d'une sincérité parfois contradictoire, convergent vers un horizon où s'entrevoit la vérité insaisissable.

Rappelons nos précédentes enquêtes sur la Musique de demain, le Piano, le Chant, le Violon et le Théâtre, etc... Ainsi la Musique de Chambre, cette branche si pure de la musique, nous semble-t-elle digne d'une telle consultation auprès de ceux qui se sont voués à la protection de sa santé. C'est que la Muse donne des inquiétudes aux amateurs de ses grâces intimes et de ses vertus vivaces. Elle semble souffrir d'un malaise qui, sans doute, est celui dont souffre une période transitoire à la recherche d'un équilibre entre des lois immortelles et des applications hardies d'une esthétique en marche vers les renouvellements. Puissent les opinions et les ordonnances recueillies ici contribuer à l'épanouissement de la Muse et à lui rendre cette sérénité, cette simplicité qui fait le charme profond et discret de sa conversation et l'émotion de ses effusions confidentielles — la Muse dont le langage est celui de l'âme même, dans son expression la plus intérieure, la plus profondément sensible de ses mouvements et de ses méditations.

Ch. TENROC.

PAUL DUKAS

Voire question est d'ordre trop général pour que je tente de la résoudre par une réponse qui s'appliquerait à chaque cas particulier. La musique n'a jamais évolué d'un bloc. Il y a autant de tendances, presque, que de musiciens et leurs tendances personnelles varient souvent d'une œuvre à l'autre...

Alors que dire ? Dans le passé les époques se distinguent par les correspondances que l'on discerne entre le lyrisme poétique et le lyrisme musical d'un temps déterminé. Dans le nôtre tout se confond à tel point qu'il est presque impossible de distinguer la tendance qui marquerait une direction d'ensemble. Il y a des novateurs à tout prix et des traditionalistes

quand même en musique de chambre comme en toute espèce de musique. Mais ce n'est pas parce que celui-ci s'évertue à faire passer un chameau par le trou d'une aiguille alors que celui-là n'ambitionne que de faire circuler un veau sous l'Arc de Triomphe que cela suffit à les bien distinguer s'ils n'ont pas le talent qui seul crée des différences en affirmant une supériorité. Autrement dit je ne crois, en art, qu'à l'actualité seule du génie, et à ses propres « tendances ».

PAUL DUKAS.

GABRIEL PIERNÉ

Depuis le Quatuor de Franck, la musique de chambre de tous les pays, suivant un sentier frayé par la musique symphonique, semble aiguiller son esprit vers l'expression pittoresque. C'est la première fois depuis sa naissance que l'évolution l'engage dans cette voie. Tout en conservant les assises de la forme primitive, l'esprit actuel montre un désir d'affranchissement des lois du développement basé sur la grande variation pour sacrifier à des impressions d'ordre symphonique. D'où il résulte que, souvent, écoutant des musiques de chambre contemporaines, on a le sentiment de se trouver en présence de conceptions pensées pour orchestre réduit.

Simple constatation de la nature même des choses. Que le plus habile musicien tente d'orchestrer un Quatuor ou un Trio de Beethoven ses plus précieuses ressources d'ingéniosité mises en œuvre ne lui permettront d'obtenir qu'un résultat infiniment médiocre, sinon mauvais. Que le même homme entreprenne de transposer dans le plan symphonique le Trio de Ravel, par exemple, il se trouvera de suite sollicité par des combinaisons de timbres, de volumes; la partition d'orchestre naît de la texture du langage même. C'est que l'écriture contemporaine, fonction de l'idée, est infiniment moins harmoniquement pesante que jadis; on n'y rencontre point de ces trémolos, de ces batteries remplissantes sans meubler. Contrapuntique, elle est un jeu de lignes s'incurvant ou s'enlaçant les unes dans les autres et, de leur vie individuelle même, de leur combinaison, naît l'atmosphère orchestrale.

Le curieux est de constater que l'esthétique de la musique symphonique se déplace dans un sens exactement opposé. En ce domaine, on va nettement vers la réduction des instruments; l'orchestre devient un orchestre de chambre. D'où il suit que l'évolution à laquelle nous assistons se pourrait figurer par le mouvement d'un éventail qui se referme: la musique de chambre sacrifiée à l'éclat, la couleur, l'intensité le sentiment cependant que l'orchestre simplifie ses moyens, parfois pléthoriques, d'autant et affine le grain de sa pâte.

Doit-il résulter de cet allègement un amoindrissement de ses capacités polychromes: je ne le pense point. La rutilante Schéhérazade de Rimsky-Korsakoff n'est-elle pas instrumentée pour orchestre par deux?

Si l'on voulait chercher la raison profonde de cette transformation, il faudrait vraisemblablement conclure qu'elle réside dans la difficulté pécuniaire de réunir des phalanges nombreuses, dans le coût de la copie et dans l'expérience aussi de nos compositeurs modernes qui, très habilement, savent obtenir d'un orchestre modeste des sonorités puissantes et variées. Et ce même instinct qui pousse le compositeur à réduire son orchestre est peut-être aussi celui qui le conduit à développer, dans le cadre de la musique de chambre, des idées qu'autrefois il eût réservées à l'orchestre — le tempo et le caractère le spirituel.

GABRIEL PIERNÉ.

J.-GUY-ROPARTZ



La renaissance de la musique de chambre, en France, si elle a son point de départ dans les Trios de C. Franck, puis dans les premières œuvres de Saint-Saëns, Lalo, de Castillon, a connu, depuis environ 1880 surtout, un magnifique épanouissement. Toute une pléiade de compositeurs, à l'apogée de C. Franck ou ayant certaines affinités avec le maître, a donné à la production française, dans le domaine spécial qui nous occupe, un élan que n'a sans doute connu à un tel degré aucune école d'aucun pays, en aucun temps. Les œuvres de Franck lui-même, celles de Fauré, de Chausson, de Magnard, de Debussy, de Lekeu, de d'Indy, de Ravel, de Roussel, de Pierné, de Schmitt, de Bréville, et de tant d'autres en témoignent.

Ce retour à la musique de chambre eut évidemment pour causes premières le légitime souci des compositeurs de traduire des pensées hautes dans le langage sonore le plus épuré qui soit, et aussi le besoin de réagir contre la facilité, pour ne pas dire la banalité, de certaines productions théâtrales. Mais d'autres facteurs contribuèrent à ce renouveau. Ce fut l'institution de la Société Nationale de Musique, fondée par Saint-Saëns et Bussine au lendemain de la guerre de 1870, dont les séances périodiques assuraient aux musiciens l'exécution de leurs œuvres. Ce fut, plus tard, la venue du génial violoniste Eugène Ysaÿe et du merveilleux Quatuor qu'il avait formé. On peut presque dire que, contrairement au vieil adage, l'organe créait la fonction. Les magnifiques interprétations des œuvres modernes que donnaient Ysaÿe et ses excellents interprètes étaient bien faites pour encourager les jeunes compositeurs à écrire des sonates, des trios, des quatuors, dont ils pouvaient espérer une si exceptionnelle réalisation.

Depuis ces temps lointains, les musiciens français n'ont pas cessé d'écrire de la musique de chambre. Il faut cependant noter une certaine évolution du genre. D'une part, les musiciens contemporains — j'entends les vieux comme les jeunes — semblent avoir le souci de plus de concision. Ils se laissent moins volontiers que par le passé aller à l'ampleur parfois exquise des développements. Les quatuors pour cordes seuls se font plus rares, d'autre part et même les agents habituels d'expression de la musique de chambre, archets et piano, n'ont plus les seules faveurs des compositeurs. La recherche de la couleur dans les œuvres symphoniques a son écho dans les œuvres de musique de chambre. L'adjonction de certains instruments à vent, de la harpe, acquiert de plus en plus droit de cité en des compositions dont la forme, d'ailleurs, se rapproche parfois plus de la suite que de la sonate. Ces groupements d'instruments divers fournissent au compositeur la possibilité d'heureux mélanges et lui permettent une plus grande variété dans le choix des sonorités. Il ne me semble pas inutile de relever, à ce propos et pour terminer cette note hâtive, que la création de l'excellent Quintette Instrumental de Paris (violon, alto, violoncelle, flûte et harpe) a été de nouveau l'organe créant la fonction en provoquant la composition de maintes œuvres utilisant ces cinq instruments.

J. GUY ROPARTZ.

PIERRE DE BRÉVILLE



Echappant aux influences littéraires ou autres de la mode qui pèsent si lourdement sur la musique de théâtre, de ce fait si caduque, la musique de chambre — et spécialement le quatuor — est assurément la forme la plus élevée de la musique. C'est par sa floraison que se signalent les grandes époques; constations, en effet, que dans une de ses plus jolies périodes en France, période qui n'existe plus guère qu'historiquement, et où surgit la seule exception magnifique mais spéciale de Bertioz, la musique de chambre a complètement disparu.

Jadis elle n'était pratiquée que par les maîtres, et, estimant qu'elle exigeait une particulière maturité, certains d'entre eux seules, aux dernières années de leur existence. César Franck, dont l'exemple et l'enseignement la remirent en honneur, après ses quatre trios datant de sa vingtième année, attendit jusqu'à 50 ans pour composer son Quintette. Il en avait 66 lorsqu'il me dit: « Je crois main-