

plus tard, ainsi que je l'ai indiqué, d'autres éléments s'y manifestèrent : la tendresse et le lyrisme d'une part, et, d'autre part, l'ironie, la raillerie, le burlesque. Et, enfin, dans la *Symphonie*, un nouveau visage se dévoile que, jusqu'ici, Prokofieff ne nous montrait jamais, sombre et tragique. Si *Le Bouffon* est ironique et grotesque, si les *Sarcasmes* sont méchants et grimaçants, si *l'Amour des Trois Oranges* est burlesque, les *Mélodies sans paroles*, les *Poèmes* d'Akhmatova, les *Contes de la Grand'Mère* sont pleins d'une tendresse exquise et mélancolique. Et il semble qu'avec les années c'est précisément ce côté lyrique qui domine de plus en plus dans l'art de Prokofieff, lequel se fait plus passionné, plus humain et rejoint ainsi la grande tradition russe, celle qui va de Glinka à Tchaïkovsky.

Et cependant, Prokofieff garde toujours dans son lyrisme une grâce légère, une sorte de lucidité qui l'empêche de tomber dans le pathos et le sentimentalisme où sombre trop souvent la musique de Tchaïkovsky.

Prokofieff fut toujours un mélodiste, alors même qu'il se livrait aux jeux frénétiques du *Premier Concerto* et de la *Suite Scythe* ; les années ne tarirent pas cette source mélodique qui demeure abondante et fraîche et qui fait souvent penser tantôt à Scarlatti, tantôt à Haydn et parfois aussi à Schubert (le premier thème de la cinquième Sonate), sans que jamais (une seule exception, la *Symphonie classique*) Prokofieff pastiche qui que ce soit.

Les mélodies de l'auteur du *Bouffon* sont généralement brèves, mais bien caractérisées ; ce ne sont pas d'informes phrases lyriques, mais des idées claires et nettes et qui possèdent une signification complète et déterminée. L'écriture harmonique, fort dure dans les premières œuvres à cause de l'emploi systématique de procédés polytonaux, s'adoucit quelque peu par la suite, particulièrement dans les pièces vocales ; cependant la *Symphonie* et même la *Cinquième Sonate* sont nettement bi et tri-tonales à certains instants.

C'est par ses rythmes peut-être que la musique de Prokofieff

agit le plus puissamment sur les auditeurs, au début surtout, quand on n'était pas encore habitué au caractère affirmatif, catégorique, indiscutable de ces rythmes qui nous saisissaient comme un étau et nous maintenaient, haletants, les nerfs tendus. Mais ce qui fait la force du rythme de Prokofieff, c'est sa netteté et son obstination, car les mètres qu'il emploie sont des plus simples : il s'agit généralement de mesures binaires ; la partition du *Bouffon*, par exemple, se décompose presque entièrement en mesures à deux et à quatre temps.

Longtemps on voulut considérer Prokofieff comme un farouche révolutionnaire. La *Suite Scythe*, en particulier, paraissait bouleverser toutes les règles ; en Russie, aussi bien qu'en France, elle suscita l'enthousiasme des jeunes et les colères des traditionalistes. Mais, en réalité, l'art de Prokofieff n'a rien de révolutionnaire ; il emploie des procédés connus et s'il innove, c'est seulement dans les limites tracées bien avant lui ; il ne nous impose pas non plus une conception nouvelle de la musique. L'exemple de Prokofieff démontre, au contraire, que les cadres de la musique classique-romantique sont suffisamment larges pour qu'un créateur puisse s'y mouvoir et produire librement du nouveau.

B. de SCHLOEZER.

\* \* \*

#### A MES CRITIQUES

Depuis quelques semaines, mes confrères me font le grand honneur de s'occuper de mes modestes écrits. Mes études sur Georges Auric (*La Revue Musicale*) et sur l'Amour dans la musique (*Revue Pleyel*) ont provoqué dans certains milieux une réaction à laquelle j'étais loin de m'attendre.

Je me sentis d'abord quelque peu inquiet, me disant que pour rompre le cercle menaçant, je n'aurais pas de trop de tout le courage et de l'habileté d'un d'Artagnan ou d'un Lagardère ; mais je constatai bientôt que la situation était moins périlleuse

qu'elle ne paraissait et que je pouvais m'en tirer sans baisser pavillon, sans renoncer à certaines idées que je considère comme vraies.

Craignant d'encombrer cette revue hospitalière et d'imposer à ses lecteurs de trop fortes doses de ma prose, j'ai réservé ma réponse aux reproches de Roland-Manuel concernant mon vocabulaire critique, à la *Revue Musicale* (mars 1926), où j'essaie d'établir que ce qui nous sépare, Roland-Manuel et moi, c'est qu'il fait de la critique impressionniste et littéraire, tandis que je considère la critique comme une science.

Me plaçant à ce point de vue scientifique, je ne puis évidemment que protester contre la tentative d'exégèse de M. Henri Monnet, qui veut faire de moi un thomiste. Il a peut-être raison d'évoquer le Docteur angélique et M. Maritain à propos de MM. Ansermet et Arthur Loulié ; ceci ne me concerne pas. Quant à moi, je ne fais jamais de métaphysique à propos de musique (si j'en faisais, c'est Platon que j'invoquerais, mais non pas celui de Cousin) : je me borne simplement à réclamer le droit d'étudier l'œuvre musicale en sa structure comme le biologiste étudie un organisme vivant, une sonate, une symphonie étant à mes yeux une chose réelle, bien définie et qui existe indépendamment de mes goûts et de mes opinions, au même titre qu'un animal, un arbre, un cristal, ni plus ni moins. Aussi, quand M. Monnet déclare admirer ma "Foi", j'avoue ne plus le comprendre : c'est comme s'il parlait des croyances religieuses, du chimiste qui procède à des travaux de laboratoire.

Ce qui est plaisant, c'est que les uns trouveront probablement qu'en rapprochant la critique de la science, je rabaisse la première dont ils aspirent à faire un art, tandis que les autres seront, au contraire, outrés de ce qu'ils considèrent comme une prétention insolente.

Passons maintenant à la question de la décadence du sentiment de l'amour dans la musique moderne. Mon article sur ce

sujet provoqua une *Lettre à Gertrude*, de Roland-Manuel, dans le *Ménestrel*, ainsi qu'une note assez fielleuse, mais d'une incompréhension désarmante, dans *L'Impartial Français*, et signée Sixte-Quinte.

Il se peut que j'aie tort, mais à l'appui de ma thèse, je citais certains faits ; je comptais donc trouver dans l'article de Roland-Manuel des arguments qui eussent établis que j'avais oublié quelques compositeurs dont les œuvres infirmaient mon diagnostic. Mais mon éminent contradicteur préfère employer une méthode déductive qui me paraît fort dangereuse : son raisonnement, en effet, fait songer au syllogisme que l'École opposait à la théorie de la circulation du sang de Harwey ; le mouvement circulaire n'appartient qu'aux corps parfaits, le sang n'est pas un corps parfait, donc...

Roland-Manuel, en somme, ne procède pas autrement : l'œuvre d'art étant nourrie aux sources mêmes de la "sexualité", un art "asexuel" est condamné à mort, la musique française est bien vivante, donc...

Je préférerais, je l'avoue, à cet élégant syllogisme un fait concret.

Je crois, d'ailleurs, que Roland-Manuel ne m'a pas tout à fait compris ; mais la faute, peut-être, en est à moi qui n'ai pas su exprimer assez clairement une idée en somme fort simple : je constatais que dans la musique moderne, dans la musique des "jeunes" (et j'avais particulièrement en vue la génération d'après-guerre, c'est pourquoi je reléguais dans le passé, d'ailleurs "vivant", des maîtres tels que Ravel), le sentiment de l'amour ne s'exprime pas du tout ou bien se manifeste, soit sous une forme ironique, grotesque, caricaturale, soit sous l'aspect d'une sensualité latente, diffuse, comme pur instinct sexuel dépourvu de tout élément caractéristique, individuel. Les exemples foisonnent ; je ne les répéterai pas. J'y ajouterai même celui d'un compositeur que Roland-Manuel, je le sais, place très haut, et avec raison, Honegger, dans l'œuvre duquel Eros ne figure, sous



une forme ou sous une autre, que très rarement. Ce phénomène curieux, insistais-je, n'est nullement spécial à la musique française ; on peut le constater en Russie, en Allemagne.

Quoi qu'en pense mon contradicteur, il ne s'agit pas de pudeur (expression élégante qui sert trop souvent de masque à l'impuissance), mais de ce fait qui m'apparaît indéniable que les "jeunes" sont encore incapables, comme je l'ai dit, d'animer des personnages humains, de saisir l'individuel et de recréer musicalement des êtres réels (mais nous avons toutes les raisons de leur faire crédit).

Dès que nos contemporains essaient d'écrire une œuvre lyrique, amoureuse, dès qu'ils tentent de créer un couple d'amants, ils font du Wagner, du Verdi, du Massenet, du Debussy, du Strauss, du Ravel... ou bien évoquent des masques, des marionnettes, des êtres conventionnels et caricaturaux, dont ils sont les premiers à rire. Pelléas et Mélisande furent les derniers amants sincères, vivants, qui se prenaient et que nous prenions au sérieux, et qui exprimaient leur amour en un langage personnel. S'il y en eut d'autres plus tard, qu'on me les montre. Je serai le premier à m'en réjouir.

Boris de SCHLOEZER.

P, S. — Seconde note de Sixte-Quinte dans *l'Impartial Français* : mon erreur, paraît-il, provient de ce qu'en ma qualité d'étranger, je ne sens pas la "pudeur et l'ironie" qui caractérisent essentiellement la musique française. Je l'avoue, en effet : je ne distingue pas très bien la "pudeur et l'ironie" des grands maîtres du xvi<sup>e</sup>, de Rameau, de Berlioz, de Gounod, de Massenet... Je ne saisis pas non plus l'"ironie" de *Pelléas*.

Je m'imaginai que le Génie Français était infiniment riche et varié, et qu'il y avait plusieurs traditions françaises ; mais il n'y en a qu'une, paraît-il. *Mea culpa*.

B. de S.



A L'OPÉRA DE MONTE-CARLO

# JUDITH

Opéra en trois actes

Musique d'Arthur HONEGGER

Poème de René MORAX

OPÉRA, nous affirme le programme au sujet de *Judith*. Opéra "sérieux", confirme la partition. Et ni l'un ni l'autre ne nous trompent.

On peut être surpris de voir un musicien — et un jeune musicien — se soumettre si délibérément aux exigences d'une forme qui paraît à un si grand nombre définitivement périmée. Mais l'auteur de *Judith* nous déclarera sans nul doute que le contenant ne compte pas au regard du contenu et qu'on aurait bien tort de refuser le secours de cadres si éprouvés qu'il peut sembler présomptueux de vouloir les enterrer si rapidement. Et c'est certainement pour cela qu'il n'a cherché à éviter aucun danger : ne va-t-il pas jusqu'à ressusciter certains récitatifs, ponctués par de brefs accents de l'orchestre, auxquels il semblait cependant bien difficile de redonner la vie ?

Mais quand, libéré d'entraves que je persiste à croire impossibles à briser dans certaines formes du théâtre musical, il nous