

# 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 élan 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, intensifie 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



Ravel, de Roussel, de Pierné, de Schmitt, de 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 fécondes 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, au cours de leurs dernières années de leur existence.

César Franck, dont l'exemple et l'enseignement la rentrent 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-

tenant pouvoir écrire un Quatuor » ; puis, quand il eut terminé l'œuvre admirable qui demeure un des plus hauts monuments de l'art musical, avec cette simplicité qui lui était coutumière, il me déclara : « J'ai été un peu timide cette fois, mais désormais j'oserai davantage. »

Quelques mois plus tard il mourut. Aujourd'hui les jeunes, pour qui la maîtrise n'attend pas le nombre des années, ignorent ces inquiétudes et ces scrupules. A 24 ans il en est vrai qui déjà ont improvisé plusieurs Sonates, Trios ou même Quatuors. Il est vrai que ceux-ci sont de dimension restreinte, n'excédant guère douze à quinze minutes, et ne révélant pas la préoccupation d'idées solides et de logiques développements — mais seulement la recherche d'harmonies inaccoutumées ou de sonorités inférieures.

Cependant une nouvelle génération apparaît qui semble plus soucieuse de la tradition, ne répudie pas le sentiment, et ne manifeste plus une confiance absolue dans l'auto-didactisme.

Sans vouloir jouer les prophètes, il est permis d'espérer par elle le retour à la vraie musique.

P. DE BRÉVILLE.

ALBERT ROUSSEL

J'ai toujours considéré la musique de chambre comme la forme la plus pure et la plus élevée de la musique. Le quatuor à cordes, en particulier, n'est-il pas l'épreuve par excellence qui révèle, sans trépasser et sans jards, la valeur du musicien, la qualité de la musique qu'il porte en lui ? Il serait profondément regrettable que notre époque se désintéressât d'une forme qui a donné à notre art ses plus authentiques chefs-d'œuvre.

Nos jeunes musiciens continuent, d'ailleurs, à écrire des quatuors et des sonates. Mais on les joue moins souvent qu'autrefois et il semble bien que la faveur du public se porte ailleurs. L'instabilité, la nervosité des réactions du public depuis la guerre, l'invasion du jazz, de la musique mécanique contribuent sans doute à cette désaffection qui n'est, il faut l'espérer, que passagère. La musique de chambre réjouira sous d'autres aspects. Les phonographes, la T. S. F. la feront pénétrer dans les petites villes ou dans les villages où elle est encore complètement ignorée. Mais il sera indispensable que la perfection de ces moyens nouveaux réponde à l'excellence de l'interprétation. Tant que ces conditions ne seront pas remplies, l'audition directe d'un chef-d'œuvre de la musique de chambre, par les grands artistes qui se vouent à ce magnifique sacerdoce, restera la joie la plus pure des musiciens.

ALBERT ROUSSEL.

LÉO SACHS

Certes, la musique de chambre a évolué depuis les classiques, mais j'ose le proclamer, pas dans le sens du progrès, du moins en ce qui concerne l'audition, si nous nous en rapportons aux tendances de l'origine.

C'est, qu'en effet, elle a été créée, comme son nom l'indique, pour la plus stricte intimité et ses grands initiateurs seraient stupéfaits sans doute de voir ce genre d'œuvres produites devant un auditoire de quelques milliers de personnes.

Quand Philippe-Emmanuel Bach créa la Sonate, quand, plus tard, Haydn écrivit ses Trios et Quatuors, ils ne songeaient l'un et l'autre qu'à un auditoire des plus réduits, quelques invités des Magnats hongrois dont le papa Haydn était le salarié pour la musique d'après dîner.

Jusqu'aux dernières décades du XIX<sup>e</sup> siècle, on n'interprétait ces chefs-d'œuvre que dans des conditions se rapprochant de celles du moment de leur éclosion et je serais étonné qu'un Joachim eût consenti à jouer les immortels Quatuors de Mozart, Beethoven et Schumann dans des salles pouvant contenir des milliers d'auditeurs. J'ajouterais même que Lucien Capel avait fini par partager cet avis et l'une de ses dernières décisions fut, d'éviter soigneusement ce qui équivaut à la négation de ce que doit être toute musique de chambre.

Ce qui est vrai pour le Quatuor à cordes, cette « cellule » de la musique pure, l'est également, — quoique à un moindre degré — pour le duo, c'est-à-dire la Sonate piano et instruments à cordes (principalement violon et violoncelle).

Il faut pour la compréhension, pour l'assimilation de ces musiques, une atmosphère spéciale, une ambiance susceptible d'engendrer la communion parfaite entre les exécutants et l'auditeur.

Qui nierait que cette communion nait davantage de l'intimité ? Et n'a-t-on pas depuis longtemps pris l'habitude — en Allemagne notamment — de réduire au minimum l'éclairage des locaux pendant l'exécution des ensembles de musique pure ? Quelle meilleure preuve des conditions d'intimité utiles à l'audition de ce genre d'œuvres ?

Quant à l'état de la musique de chambre, il y a eu évolution, en ce sens que la forme de ces ouvrages récents s'est libérée du moule classique, ce qui en soi n'est nullement condamnable, ni même regrettable. La Sonate de Franck, pour piano et violon, — pour ne citer que cet illustre exemple, — s'affranchit délibérément de la coupe jusqu'alors acceptée par ses successeurs de Beethoven, ses trois premiers mouvements étant d'allure à peu près équivalents, et seul le Final respecte la forme et l'allure traditionnelles. Et ainsi, des Quatuors de Debussy et de Ravel, et du magnifique Quintette de Florent Schmitt ; ce sont plutôt des successions d'idées ou de tableaux que des mouvements à forme traditionnelle, comme c'était encore le cas pour la Sonate piano et violon de Fauré, et pour son Quatuor piano et cordes...

Il est au point de vue général, indéniable qu'il existe depuis la seconde moitié du dernier siècle une magnifique floraison de musique instrumentale.

Je viens de citer seulement quelques « sommets » consacrés, mais comment oublier les œuvres de musique de chambre de Saint-Saëns, de Chausson, de MM. d'Indy, Paul Dukas, et tant d'autres en France ; de Brahms, Bruch, Reger, etc., en Allemagne ?

De plus en plus ces œuvres se rapprochent de la musique symphonique et justifient en quelque sorte leur production dans de plus vastes salles, ce qui — ainsi que j'ai osé le dire au début de ces lignes — constitue une sorte d'hérésie à l'égard de leurs aînés classiques.

C'est à dessein que j'ai gardé pour la fin ce qui concerne une forme délaissée de la musique pure : la Sonate pour piano seul. C'est que depuis Beethoven, nul n'a semblé oser aborder ce genre d'ouvrage, qui a été au plus sublime du règne des sons. « Ce bonhomme (sic) a tué la Sonate » me disait jadis Saint-

Saëns dans son langage pittoresque, quoique un peu irrévérencieux. Et quoi de plus vrai ? Là également, l'intimité des auditions est préférable, mais non de façon aussi absolue que pour la musique instrumentale. C'est que nos facteurs de pianos sont petit à petit parvenus à donner à cet instrument une sonorité et une ampleur insoupçonnées au moment où un Beethoven conçut ses œuvres pianistiques inégalables, véritables pierres de touche pour tous les virtuoses qui se sont succédés depuis cent ans.

LÉO SACHS.

HENRI WOOLLETT

La musique de chambre est une des formes les plus captivantes de l'art musical. Le Quatuor à cordes, particulièrement, en est la plus haute manifestation. C'est à cette réunion de quatre instruments de même timbre, si parfaitement homogènes, que Beethoven a confié les pensées les plus profondes de son cœur douloureux.

Autrefois les musiciens, pour la plupart à la solde de quelque prince, à l'abri du besoin, cultivaient insensiblement cet art. Haydn a écrit 83 quatuors ! Plus on approcha de la période contemporaine, plus ce genre de composition devint restreint. Schumann n'écrivit que quatre quatuors à cordes, un avec piano, un quintette. Fauré compte à son actif un seul quatuor à cordes, deux quatuors et deux quintettes avec piano, un seul trio.

Les difficultés, la cherté des éditions font que les jeunes compositeurs se tournent de plus en plus vers une musique moins intime et peut-être plus rémunératrice. On écrit encore des sonates. L'écriture du quatuor à cordes, celle conversation à quatre, est fort difficile ; beaucoup de compositeurs traitent ce genre comme une réduction d'orchestre, recherchant la pittoresque et les effets de sonorité, ce n'est pas cela.

Saint-Saëns confessait qu'un compositeur ne devrait écrire un quatuor à cordes qu'à la fin de sa carrière, lorsqu'il serait en possession de tous les secrets de son art. Ainsi fit-il, ainsi fit Fauré.

A tort me semble-t-il. Les anciens ne craignaient pas de débiter par là. Leurs premières œuvres n'étaient qu'amables et souriantes, les suivantes avaient plus de mélir, les dernières (Haydn, Mozart, Schubert) atteignaient la perfection.

Depuis les derniers grands quatuors de Beethoven, on veut atteindre le grandiose du premier coup. Peu y parviennent.

La forme a évolué. C'était inévitable. Cependant les derniers beaux quatuors se soumettent encore dans le fond, sinon en apparence, aux lois classiques. Voyez Franck, Fauré et même Debussy et Ravel, et d'Indy. La Sonate Debussyste s'est plus affranchie de ces lois. Le développement se restreint. On en abusait un peu. Les très modernes écrivent des sonates, des trios, des quatuors où le plan apparaît fort fantaisiste, et qui manquent non d'intérêt, mais de consistance. J'ai entendu dernièrement pourtant un quatuor de Hindemith qui m'a paru puissant, pittoresque, âpre et plein de duretés, plein de trouvailles aussi. Cela m'a paru construit... dans un plan différent du classique, mais qu'il importe.

En somme le vieux plan n'est pas éternel, mais on a peine à trouver mieux... Une composition de musique de chambre doit donner une sensation d'équilibre et de volonté et ne pas paraître une improvisation. Rien n'empêche d'écrire des sonates, des trios, des quatuors plus brèves, la concision est loin d'être un crime. Mais le style polyphonique doit toujours présider à cette forme d'art.

H. WOOLLETT.

AUGUSTE CHAPUIS

La musique de chambre, écrite selon les règles traditionnelles des classiques, est, progressivement, tombée en désuétude.

Ce genre de composition n'est plus pratiqué que par deux catégories de musiciens : 1<sup>o</sup> de rares et très jeunes élèves qui consentent encore à apprendre leur métier, en cherchant à s'approprier quelques défauts des grands maîtres ; 2<sup>o</sup> des compositeurs nonagénaires qui ne peuvent plus s'assimiler les petites jongleries de l'École nouvelle.

Les préceptes qui régissaient, autrefois, l'ordonnance de la composition musicale, sont tenus pour primés et n'ont plus force de loi. L'équilibre imposé par l'usage dans l'architecture sonore des différents mouvements des sonates, trios, quatuors, etc., perd chaque jour un peu de sa valeur dans l'esprit des compositeurs modernes, avides d'indépendance et de nouveautés. La forme, qualité pourtant indispensable à la vitalité de l'œuvre d'art, est complètement négligée.

A sa place règne une fantaisie sans limite, qui peut jeter, par instants, un certain éclat passager, mais qui ne saurait remplacer, par l'arbitraire, l'ordonnance préconçue qui fait d'une pièce musicale un tout homogène, ayant un caractère propre et nettement défini, et qui s'impose, et qui dure, comme telle ou telle œuvre d'un grand classique.

A toutes ces raisons de conflit, entre des courants opposés, vient s'ajouter une évolution radicale d'opinion sur la nature même de l'art musical. Pour les uns, la musique est une langue, soumise aux lois de la rhétorique, et qui s'adresse au cœur, à l'esprit, à la logique, à la raison, afin d'ébranler les facultés sensorielles de l'auditeur. Pour d'autres, elle n'est qu'un composé hétéroclite de sonorités disparates qui, agglomérées, forment une sorte de « bruit » continu et indéchiffrable à l'oreille et sans rapport apparent avec la musique des traditions artistiques dont chaque particule peut s'analyser et s'expliquer clairement.

Jadis, l'idée musicale était représentée par un ou plusieurs dessins mélodiques — les thèmes — dont le libre développement constituait l'ensemble polyphonique.

Actuellement, la composition musicale prend son point d'appui sur l'accord. Mais l'accord atonal, qui reste étranger à toute préoccupation d'ordre mélodique et qui n'a qu'un but unique : créer une « ambiance », comme l'indiquent les apôtres de la nouvelle loi.

Avec l'accord, mobile et changeant, les novateurs prétendent à remplacer l'ancien développement mélodique auquel ils substituent un vague chatoiement de sonorités imprécises et fugaces, qui naissent et disparaissent dans un brouillard plus ou moins dense, en formant des images fugitives comme celles d'un kaléidoscope. Car il ne s'agit plus d'ébranler ou de charmer mais, tout simplement, d'étonner.

Il suffit, d'ailleurs, de comparer la clarté, l'ordre qui règnent dans la sage — peut-être trop sage — disposition des œuvres classiques avec le laisser-aller de haute fantaisie, qui est la marque distinctive des productions de la dernière heure, pour constater la rupture définitive entre ceci et cela.

