

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'affecte 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'autodidactisme.

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^e 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^o de rares et très jeunes élèves qui consentent encore à apprendre leur métier, en cherchant à s'approprier quelques défauts des grands maîtres ; 2^o 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.

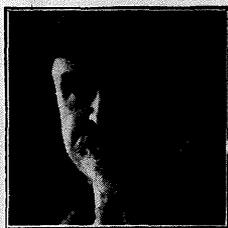
A toutes ces raisons de conflit, entre des courants opposés, vient s'ajouter une évolution radicale d'opinion sur la nature même de l'art musical. Pour les uns, la musique est une langue, soumise aux lois de la rhétorique, et qui s'adresse au cœur, à l'esprit, à la logique, à la raison, afin d'établir 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'établir 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.



Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? Ni l'un, ni l'autre.

Les œuvres classiques de la musique de chambre ne sont pas plus parfaites que d'autres conceptions du génie humain. Avec leurs qualités et leurs défauts, elles ont subi l'épreuve du temps.

Les œuvres qui aspirent à leur succéder, en symbolisant les tendances ultra-modernes, auront le même destin. Et dans un temps plus ou moins rapproché, l'accord — l'accord atonal — aura, sans doute, cédé la place à l'antique et oublié dessin mélodique, qui nous reviendra, tout neuf et tout pimpant, paré des grâces de la jeunesse.

La vie suit son cours, sans cesse renouvelé. En attendant, et pour nous conformer aux goûts du jour, nous irons, ce soir, chez un amateur éclairé, qui offre à ses amis, fervents adeptes de la belle musique, la première de nouveaux chœurs nègres, enregistrés sur les disques de la célèbre firme XYZ.

Mais en écoutant cette musique exotique qui, nous l'espérons, ne manquera ni d'accents ni de couleur locale, nous nous souviendrons qu'en ce même endroit, quelque temps avant la guerre, nous eûmes la joie d'entendre quatre virtuoses éminents exécuter, à la perfection, les derniers quatuors de Beethoven.

AUGUSTE CHAPIUS.

ALBERT BERTELIN

Déjà parfaite à son aurore dans les œuvres de Haydn, et surtout dans celles de Mozart, la musique de chambre atteint avec Beethoven à une telle profondeur de pensée, à une telle maîtrise de réalisation, qu'elles ne sauraient être ni surpassées, ni même égales.

Puis vient une longue période de décadence. Elle commence avec les romantiques qui se désaffectionnent progressivement d'un genre peu apte à traduire leurs inspirations.

Cette décadence subit un temps d'arrêt dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle; la forme cyclique appliquée à ce genre de composition lui donne un rebondissement de vie en France; les œuvres de Franck, Fauré, Chausson, Magnard et Debussy en témoignent. Mais en émigrant des salons dans les salles de concert, par suite des bouleversements sociaux survenus au cours du dernier siècle, la musique de chambre s'abandonne par la recherche de sonorités massives et puissantes analogues à celles de l'orchestre, elle perd une partie de ce qui faisait son charme, cet aspect de dialogue à quatre interlocuteurs nécessitant une intimité complète entre l'auditeur et l'exécutant, intimité qui ne peut s'établir que dans un local restreint. Puis les compositeurs attirés davantage par le coloris que par l'architecture écrivent des œuvres délicates, mais sans profondeur comme le Quatuor de Ravel.

Le public se désintéresse chaque jour davantage de ce genre de composition, je n'en veux pour preuve que le petit fait suivant bien significatif à cet égard.

Une pianiste donnant une audition de sonates avec les concours d'Enesco, un certain nombre de personnes vinrent pour louer des places, elles repartirent sans en avoir retenu quand elles connurent le programme, parce qu'il était consacré à la musique de chambre et non à des œuvres de virtuosité.

ALBERT BERTELIN.

MARCEL LABEY

Il ne me semble pas que la musique de chambre, la plus élevée et la plus abstraite de la musique, ait subi une évolution semblable à celle de la musique symphonique ou théâtrale. Les progrès de l'orchestration ou l'évolution de la forme littéraire du drame ont permis en effet une modification plus profonde de ces derniers genres.

Tout au plus peut-on dire pour la musique de chambre que la technique des exécutants et leur virtuosité ont permis quelques effets nouveaux que les classiques ne voulaient pas ou n'osaient pas aborder. Peut-être aussi écrit-on des œuvres pour des instruments qu'ils n'employaient guère en solo (sonate flûte et basson par exemple).

Mais le caractère d'intimité de la vraie musique de chambre, sa facture dépouillée des artifices de l'orchestre font de ce genre un critérium de la qualité musicale des idées mises en œuvre et lui font aussi une nécessité de la perfection de la forme.

MARCEL LABEY.

JOAQUIN TURINA

La musique de chambre sujette depuis la période classique à des règles presque immuables, a évolué très peu. En faisant siens parfois — comme chez Ravel — les progrès de l'harmonie ou en utilisant le contrepoint avec excès — comme Hindemith — elle s'est prétendue renouvelée, mais sans arriver à se donner un caractère véritablement moderne. Le Quatuor de Debussy, conception merveilleuse, est plus qu'une œuvre de chambre et peut être considéré comme une fantaisie. Je crois que le pis qui puisse arriver à la musique de chambre est précisément de la sortir des « chambres » et de la porter dans de grandes salles de concert ou de théâtre comme il arrive en Espagne. Une musique d'une pureté absolue, d'une tendance choisie donnerait précisément une grande force aux compositeurs pour la bien orienter. Une aide efficace pour les éditeurs qui ne la veulent pas parce qu'elle ne se vend pas, et un stimulant pour les auditeurs chaque jour plus attirés par elle vers la cause de la musique impressionniste et pittoresque.

JOAQUIN TURINA.

PAUL BAZELAIRE

Les tendances actuelles de la musique de chambre sont diverses et confuses... Elles dérivent du désarroi des esprits et provoquent, depuis quelques années, de si fréquents changements d'orientation du goût qu'il nous est presque impossible, sans le recul nécessaire, de fixer son état avec quelque chance de vérité... Une seule chose est très claire: l'erreur de certains compositeurs contemporains d'écrire des quatuors ou quintettes avec piano à tendance orchestrale ou théâtrale; ils s'éloignent ainsi du véritable esprit de la musique de chambre qui est, par essence, une musique d'intimité.

PAUL BAZELAIRE.

ÉMILE TRÉPARD

La question posée, mériterait une étude approfondie du genre musique de chambre depuis Bach jusqu'à nos jours.

Cependant, on peut envisager que, dans l'évolution de la musique, c'est précisément ce genre qui marque la première place.

Ici les moyens d'expression sont limités, et la recherche de l'effet devient tout de suite du mauvais goût. D'autre part, sous peine de refaire de façon très apparente et insupportable l'œuvre de ses devanciers, le compositeur est contraint de puiser dans sa propre sensibilité et uniquement dans son inspiration personnelle. De là la nécessité de l'effort pour être soi et même pour se renouveler. De là, l'évolution.

Je veux prendre Beethoven en exemple, puisque beaucoup s'obstinent encore à le considérer comme le maître des maîtres. Il y a une transformation impressionnante de ses premières à ses dernières sonates, comme de ses premiers à ses derniers quatuors. Mais, en laissant de côté les deux premières symphonies qui peuvent être regardées comme des essais, on ne remarque aucune évolution de la Troisième à la Neuvième. Seuls, les moyens d'expression diffèrent; et encore, ne sont-ils différents que dans la Neuvième avec l'adjonction des chœurs.

Je crois que semblable constatation pourrait être faite chez d'autres auteurs. Mais, encore une fois, il faudrait pouvoir se livrer à de minutieuses investigations qui exigeraient beaucoup de temps et beaucoup de place pour en exposer les résultats. De nos jours, la musique de chambre semble avoir perdu son rang d'avant-garde. D'abord, on en écrit moins que jadis; ensuite, la musique symphonique en une stylisation de plus en plus raffinée a pris la tête du mouvement évolutif qui nous conduit inductiblement vers des sommets nouveaux.

ÉMILE TRÉPARD

MARC DELMAS

Un événement capital a marqué le dernier tiers du XIX^e siècle: c'est l'accession de l'École Française à la musique de chambre.

N'oublions pas que nos plus grands maîtres, de Méhul à Bizet, n'avaient que peu ou point pratiqué ce genre si hardi et si noblement désintéressé. Je vis avec surprise, lors de mon arrivée à la Villa Médicis, que les anciens règlements exigeaient des jeunes prix de Rome la composition obligatoire d'un Quatuor à cordes durant leur première année de séjour. Faut-il donc supposer que l'on considérait, vers 1850, cette forme si difficile de l'art comme un simple entraînement scolastique destiné à former les débutants? Que de chemin victorieusement parcouru, depuis lors, et quelle distance sépare ces informes essais d'élèves des Quatuors de Fauré et de Debussy, des Quintettes de Schmitt ou des Trio de Ravel!

N'ai l'impression très nette, d'autre part, qu'il ne doit point y avoir de zones réservées dans l'immense Royaume des Sons. Libre à tous de le parcourir à leur guise, qu'ils en affrontent les hautes cimes ou préfèrent errer au hasard des sentiers!

En d'autres termes, un musicien dramatique a parfaitement le droit d'écrire sonate ou diatone au gré de ses désirs, et il serait injuste de l'en déclarer incapable a priori. A lui de comprendre, seulement, qu'il doit surveiller sa plume et se garder d'effets par trop directs: ses qualités d'expansion et de fougue ne pourront que gagner à une discipline librement consentie.

S'il m'est permis maintenant, de me placer au point de vue pratique, je dirai que de nombreux groupements de bons amateurs attendent impatiemment des œuvres de facilité-moyenne. On a tendance à réaliser d'une manière par trop métrique, et à perpétuer des réductions presque orchestrales, donc à peu près injouables. Un peu d'attention permettrait de conserver tous les effets que l'on désire, en demandant beaucoup moins d'efforts aux exécutants, ce qui ferait grand plaisir à tout le monde... même aux éditeurs, surtout aux éditeurs, qui ont pourtant un tout petit peu voix au chapitre!

Et pourquoi ne pas consulter « quelquefois » des violonistes, des altistes, des cellistes? Ils peuvent nous garder de bien des bévues...

Un dernier mot: le Quatuor à cordes, sublime dans ses tendances, est terriblement découragé pour quiconque ose l'aborder. La polyphonie moderne se sent parfois mal à l'aise, entravée dans les lacs harmonieux que traçent les quatre archets, et certaines tonalités, surtout dans les mouvements rapides, ne permettent plus de percevoir ce d'assez indistincts groupements. On raconte que Grétry, après avoir entendu Uthal, de Méhul, entièrement traité sans violons, s'était écrié: « Un touis pour une chanterelle! »

Que de fois l'on est tenté de dire, en sortant de certaines séances qu'il ne me convient point de désigner plus clairement: « Vingt-cinq mille francs-papier pour l'appoint sonore d'un bon piano!! »

MARC DELMAS.

JOAQUIN NIN

L'état actuel de la musique de chambre me semble bien être celui de faillite. Pourquoi? Cela m'échappe.

Mais en regardant de près on s'aperçoit que la raison est toujours la même, ou les raisons, plutôt, car elles sont deux: morale et matérielle l'autre, comme toujours...

La musique de chambre exige une condition essentielle de la part de l'interprète: l'effacement, le sacrifice du « moi ». Or, ces mots ont perdu tout leur prestige magique depuis la guerre; vous savez comment on les traduit à l'heure actuelle: chacun pour soi et zut pour les autres.

La raison matérielle nous la connaissons tous: les sociétés de concerts doivent compter, pour vivre, pour survivre, plus que jamais, sur le virtuose-phénomène. Or, un bon Trio, un bon Quatuor coûtent aussi cher qu'un de ces phénomènes, et c'est moins amusant, paraît-il...

On avait le temps, jadis, de « faire du Trio ou du Quatuor », le soir, entre amis. Maintenant? Que voulez-vous; le fisc absorbe le quart de nos activités. Donc, suppression des loirs!

Le Quatuor est une forme aristocratique; or, sans penser au lit de Procuste, il faut bien se rendre compte que l'égalité est en train de gâter pas mal de choses... Egalité, uniformité, ennui...

Comme vous dites justement, il s'agit pourtant de la branche la plus pure de la musique. Pureté? Qu'est-aco?... On ne peut plus, on a oublié. Qui nous y ramènera?

Etes-vous sûr que Capel ne soit pas mort de tristesse?

JOAQUIN NIN.

