

LA REVUE MUSICALE

//////
DIXIÈME ANNÉE

JUILLET

NUMÉRO 8
//////

Jacques Ibert

Jacques Ibert s'impose de plus en plus à l'attention du monde musical et compte parmi les figures les plus significatives de la jeune école française.

La tradition romantique veut que le visage du créateur reflète son œuvre. Sans vouloir généraliser ces correspondances parfois douteuses, il faut reconnaître que la musique de Jacques Ibert procède de la finesse de ses traits et que le tour spirituel qui anime la majorité de ses écrits passe aussi dans le rire de ses yeux clairs, dans la malice de son sourire d'humoriste. Silhouette svelte, aristocratie, simplicité, raffinement mais non mièvrerie, Ibert est avant tout musicien. A l'abri de toute intrigue, il est resté le meilleur camarade qui soit et sa modestie est à l'égal de son savoir qui est grand.

LA VIE.

La destinée a fait de Jacques Ibert un musicien de la façon la plus naturelle comme aussi la plus inéluctable. Né à Paris le 15 août 1890, il termine à 17 ans ses études secondaires. Son père, qui est dans les affaires, le destine au commerce ; mais le jeune étudiant ne se sent aucune disposition à honorer le dieu Mercure. Il veut être acteur et entre comme auditeur à la classe de Paul Mounet au Conservatoire.

Parallèlement, Jacques Ibert avait été conquis par la musique. Une bonne-fée avait guidé les premiers pas du bambin dans le merveilleux

domaine des images sonores. A-t-on songé à l'importance des premières sensations musicales que recueillent les oreilles enfantines, souvent inexpertes, mais toujours avides? Elles trouvent là les éléments de comparaison qui constitueront peut-être dans le futur une base sur quoi puisse se construire leur jugement. Le petit Ibert connu ainsi dans sa sensibilité intacte la révélation de Mozart et de Chopin. Car la fée, la mère du bambin, jouait divinement du piano et nourrissait pour ces deux poètes de la subtilité une admiration que le petit émule ne cessera de partager et verra grandir jusqu'au culte. La patience maternelle ne mit pas longtemps à lui donner des notions de solfège, à lui apprendre les deux clefs et la technique élémentaire du clavier. A quatre ans, à l'âge du cerceau et du lapin mécanique, Jacques Ibert, qui ne sait pas encore lire, joue correctement du piano et sa mère rêve secrètement au futur virtuose. Il n'en sera point ainsi. Le petit pianiste s'attarde volontiers au clavier, reproduit approximativement ce qu'il entend, invente également quelque peu. Devant sa facilité à improviser on juge désirable qu'il apprenne l'harmonie. Le futur compositeur achète le traité de Reber et Dubois et travaille seul, presque en cachette. Travail quasi inutile comme allait le lui prouver Pessard dans la classe duquel il entre comme auditeur en 1910. Ibert n'a que vingt ans et va rapidement cueillir tous les lauriers scolaires. En 1911 il devient élève à la classe d'harmonie. Un an plus tard il entre chez le regretté Gedalge à la classe de contrepoint et fugue. Le bon maître, qui se double d'un devin, a vite repéré le musicien de race qu'est Ibert et l'invite, avec son désintéressement habituel, au cours particulier du samedi après-midi où n'ont accès que les « sujets intéressants ». Ibert s'y rencontre avec deux élèves qui feront parler d'eux : Arthur Honegger et Darius Milhaud. On y lit le travail de la semaine et tandis que Honegger et Ibert apportent modestement un prélude ou un mouvement de sonate, Milhaud bat tous les records en présentant chaque semaine un petit volume. Au bout d'un an, Ibert obtient la distinction lui permettant de passer à la classe de composition : il entre en 1913 chez Paul Vidal qui l'initie aux secrets de l'orchestration. La guerre de 1914 interrompt le travail. Rentré au foyer, le jeune musicien se présente au concours de Rome. Accepté au concours d'essai, il se met en loge durant un mois et remporte en 1919, pour sa cantate *Le Poète et la Fée* le premier prix de Rome. L'œuvre n'est pas indifférente et vaut surtout par son orches-

tration colorée. Elle comporte, comme toute cantate académique, un prélude (lever de soleil ou clair de lune, cela ne varie guère), des solos, duos, trios obligés.

Les envois de Rome de Jacques Ibert comportent la *Ballade de la Gêôle de Reading* (1920) à laquelle l'auteur doit son premier succès; *Persée et Andromède*, opéra comique en deux actes: *Deux mouvements* (quatuor à vent); *Escapes* (suite symphonique qui a fait son tour du monde); *Chant de folie* pour chœur et orchestre.

Avec son ballet *Les Rencontres* et surtout depuis le succès de son *Angélique*, opéra bouffe en un acte, le compositeur a pris figure dans la jeune musique française, voire internationale.

L'ŒUVRE.

Jacques Ibert s'occupe peu de l'inspiration, sachant par avance que l'homme n'est point maître de cette divinité vindicative dont l'existence réelle ou virtuelle ne saurait beaucoup le troubler. Il dit avec justesse que les cinq cents mesures d'une œuvre ne peuvent être toutes des chefs-d'œuvre et que la seule préoccupation sensée et utile chez un créateur est celle du métier (1). Ibert a acquis le sien rapidement, mais solidement. Aussi travaille-t-il avec méthode, avec la régularité d'un artisan à l'établi. Sa production, d'ailleurs abondante, s'en trouve fort bien et se développe suivant une belle ordonnance qui force l'admiration. Elle compte déjà pour une période de vingt années (1909-1929) près de quarante numéros d'œuvres où les progrès sont constants et qui mettent à jour une personnalité tour à tour sensible, raffinée, spirituelle et brillante. Comme beaucoup de musiciens, Ibert débute avec des mélodies : *Elle avait trois couronnes d'or* (texte de Maeterlinck) date de 1910 et marque de sérieux progrès de fond et de forme sur la première de recueil. *Le jardin du Ciel* (Catulle Mendès) où l'influence de Fauré est assez sensible. De 1912 à 1922, s'échelonnent de nombreuses pièces pour piano, parmi lesquelles : *Noël en Picardie* (1914) écrite pendant la campagne. Cette page, plus extérieure que profonde, fait prévoir des œuvres plus mûres et leur qualité d'écriture, notamment lors d'un

(1) A témoin cette boutade de l'auteur, au cours d'une interview (*Guide du Concert*, 19 avril 1929): « Le Génie? c'est 1 % d'inspiration et 99 % de... transpiration! »

thème claironnant contrepoincé de fins entrelacs. Un carillon lointain de *quartes* debussystes s'y muera en sonnerie éclatante... rêve de petit soldat que hante le retour au foyer. Avec *Histoires* (1912-20), dix pièces pour piano, Ibert atteint à la perfection d'écriture en même temps qu'il dégage sa personnalité. Sans doute, Ravel et son acuité sonore l'ont séduit et les souvenirs de l'art impressionniste, de doctrine persistent-ils dans la présentation de ces piécettes délicieuses qui veulent beaucoup moins décrire que suggérer. C'est pourquoi le musicien, comme jadis Debussy pour ses *Préludes*, commente chaque morceau par un titre écrit au-dessous de la dernière mesure et entre parenthèses comme pour le voiler. En inscrivant en conclusion de la première « Histoire » : (*La Meneure de tortues d'or...*), Ibert nous affirme implicitement qu'il n'a point songé à peindre un tableau de genre, mais que son rêve sonore s'est parfois attardé au souvenir de ces tortues dont les carapaces sont serties de pierres précieuses et recouvertes d'or pour caresser l'œil voluptueux d'un prince de la fastueuse et féerique Asie. De même, les pizzicati légers d'une basse martelant avec bonhomie le pipeau aigrelet de la main droite, nous suggèrent *Le petit âne blanc...* qui trotte, infatigable, avec une docilité attendrissante; *Le vieux mendiant...* dont le chant désolé, ponctué par le glas d'un même accord grave, évoque un dessin de Steinlen; *A giddy girl*, romance sentimentale; *Dans la maison triste*, avec ses harmonies douloureuses; *La cage de cristal*, où s'ébat un petit monde conscient et gracieux; *La marchande d'eau fraîche*, âme enfantine et petit pas égal de vieille, voilà encore quelques charmantes *Histoires* que le conteur Ibert a fixées de sa plume subtile pour enchanter petits et grands. Car si ce recueil est tout parfumé de l'atmosphère du premier âge, il s'adresse aussi, par la qualité de l'inspiration, aux musiciens accomplis, à ceux qui gardent le souvenir attendri de l'époque où le chien, le chat, le petit âne et la chèvre étaient des compagnons de jeux, des confidents, des égaux presque et où une cage, un petit poisson rouge, un rosier abattu et pleuré, un monticule de sable au tournant d'un sentier, constituaient des personnages de premier plan, dont le commerce agréable ou mystérieux supposait des échanges muets, des correspondances secrètes...

Ibert, qui a travaillé l'orgue par lui-même, lui consacre un *Choral* (1917) quelque peu dans la manière des *Chorals* de Franck; enfin *Trois pièces* (1917) dont le style polyphonique convient excellemment à l'ins-

trument. La seconde pièce : *Musette*, développe sa mélodie ondoyante tandis que la *Fugue* associe un thème austère aux ressources d'une écriture savante et souple tout à la fois.

Ici se place la cantate *Le Poète et la Fée*, qui valut au musicien le prix de Rome. Ce dernier ne constitue, somme toute, qu'un certificat d'études et il ne suffit pas d'être bon grammairien pour devenir poète. Toutefois Ibert est musicien-né et, depuis sa consécration officielle, cherche à secouer le joug scolaire, à dominer cette technique indispensable mais dont il ne veut point être l'esclave. L'élève du Conservatoire se libère et, dès lors, réalise ses œuvres définitives. Son premier envoi de Rome, *La Ballade de la Geôle de Reading* (1920) donnée en première audition aux « Concerts Colonne » (Octobre 1922) remporte un tel succès que la presse ne craint point de compter son auteur parmi les talents les plus significatifs de la jeune école.

La *Ballade* qu'Oscar Wilde écrivit durant son séjour à la prison de Reading est son chant, sinon le plus beau, du moins le plus désespéré. Le poème symphonique d'Ibert commente trois épisodes auxquels correspondent trois tableaux vigoureusement brossés. Le premier évoque l'étrange marche, légère et gaie, de celui qui, ivre encore de soleil, oublie sa dette envers la société pour avoir tué. La ronde des fantômes anime le second tableau de ses folles arabesques cependant qu'une instrumentation, haute en couleur, évoque le mystère angoissant de longs couloirs dans la nuit : tremblement aigu des violons, dessin léger des « bois », que souligne de sa sonorité squelettique la baguette des archets renversés, rebondissant sur les cordes ; cymbale lointaine ; glissando de corde et de harpe aboutissant aux harmoniques blafardes des altos. Le musicien use de ces timbres rares avec une sûreté de maître, réglant l'entrée successive des instruments, retenant comme à plaisir la frénésie diabolique du mouvement pour précipiter avec plus d'éloquence la course des ombres damnées qui aboutit ici à l'éclatement des cymbales, sillonné par une double ponctuation de timbales et d'accords.

La vision s'est évanouie, mais une basse émerge, mystérieuse, des dernières vibrations et enchaîne le dernier tableau, subitement tragique : petit jour laiteux, hululement du vent frais. La prière du supplicé s'arrête en un grand cri. Le corps est abandonné dans un trou. Et Wilde ajoute : « Et là jusqu'à ce que le Christ appelle les morts qu'il

repose en paix ! Nul besoin de prodiguer des larmes insensées ou de haletants soupirs : l'homme avait tué ce qu'il aimait et c'est pour cela qu'il eut à mourir. »

Un chant grave s'élève et s'éteint sur un accord parfait mineur dans une atmosphère d'apaisement, de sérénité, cependant que les harmoniques du quatuor fusent vers le ciel.

L'œuvre rappelle par endroits Debussy et l'orchestre de Dukas (*L'apprenti sorcier*, par exemple) mais s'impose par ses qualités sonores, sa variété, sa sobriété d'accent, sa haute tenue.

Si vous entretenez Ibert de son séjour à Rome, il attachera beaucoup d'importance à son second envoi, *Persée et Andromède* (1921), opéra comique en deux actes qui vient d'être créé à l'Opéra. Cette partition porte visiblement les influences combinées de Debussy et de Ravel ; mais étant donné l'éducation conservatoriale, il faut reconnaître que le musicien y donne un vigoureux coup de barre vers la gauche musicale, résolu à laisser derrière lui ses timidités d'écolier. L'ex-con-disciple de Milhaud et d'Honegger ne se devait-il pas de prouver que l'uniforme académique n'était point de son âge et pesait lourdement sur ses épaules trop jeunes ?

Persée et Andromède, d'après une « Moralité légendaire » de Jules Laforgue, constituait un sujet classique par excellence, mais modernisé avec un tel humour que le musicien pouvait y aiguiser sa verve. Transformé fort habilement en opéra-cantate par Nino (beau-frère d'Ibert), le sujet se trouve remplir toutes les conditions qu'on exige d'un texte pour lauréat de Rome, puisque les pensionnaires de la Villa Médicis sont astreints à fournir un « Oratorio classique ». Celui-ci n'est peut-être pas essentiellement scénique et l'auteur qui possède tout ensemble le don du théâtre et le sens de l'humour n'en est certes pas responsable. Il s'agit plus exactement d'une comédie musicale pour laquelle la fosse d'orchestre tisse un réseau sonore des plus subtils.

L'auteur des *Histoires*, qui ne se sent nullement taillé pour refaire les drames de Wagner, dénonce volontiers le manque de « lyrisme » proprement dit des drames lyriques d'aujourd'hui auxquels il oppose « l'opéra buffa », genre qui lui convient à souhait et qu'il trouve essentiellement théâtral. En effet, la convention à la base de tout art dramatique y reste sans cesse apparente et n'y est point inféodée au souci réaliste, bourreau de la fantaisie et de l'imagination. « Réaction contre

le théâtre naturaliste ou vériste avec son cortège d'horreurs », m'écrira encore Ibert à propos de *Persée et Andromède*. « Réaction contre l'absence de mélodies, airs, duos, trios, ensembles des opéras *modernes* ». *Angélique*, cinq ans plus tard, devait illustrer brillamment ce critère.

Pour se reposer de ses travaux de longue haleine, le pensionnaire de Rome s'attaque à la musique de chambre et nous donne ses *Deux mouvements* (1922) pour deux flûtes, clarinette et basson, l'une des œuvres les plus parfaites du musicien et peut-être la plus enjouée.

Dédiée à la « Société Moderne d'Instruments à vent », que dirigeait le regretté flûtiste Louis Fleury, l'œuvre comporte un premier mouvement de quatuor (à deux thèmes) où les fonctions tonales sont tour à tour esquissées et rétablies avec une virtuosité souriante. Le second mouvement, une manière de scherzo, pétille de l'esprit le plus vif et allie la sûreté d'écriture à maintes trouvailles savoureuses, tels ce fox-trot miniature ou encore cette valse facétieuse qui évoque les « tutus », les « pointes » et les décors fanés d'un petit théâtre de province. La sonorité douce ou incisive de ce quatuor de « bois » est vraiment très neuve et résulte d'un traitement instrumental où l'équilibre implique une rare compétence et les saillies humoristiques (du basson, par exemple) une fantaisie du goût le plus sûr.

Ces *Deux mouvements*, un des succès du Festival International de Venise (1925), et les *Escapes* (1922), jouées au Festival International de Prague (1924), constituent le 3^e envoi de Rome. Les deux œuvres sont presque aussi populaires l'une que l'autre et je ne crois pas qu'il se trouve beaucoup d'orchestres symphoniques importants qui n'aient exécuté les *Escapes*. Ce sont trois tableaux symphoniques conçus au cours d'un voyage méditerranéen. La tarentelle, une mélodie arabe ponctuée d'une percussion mate et le boléro sont les souvenirs sonores de ces trois « escapes » (Palerme, Tunis, Valence), que nous revivons volontiers avec l'auteur, habile à évoquer un paysage et sa vie profonde sans faire appel au clinquant artificiel, à la couleur locale à bon marché. Toutefois les *Escapes* s'imposent surtout par leur virtuosité instrumentale, — fluidité transparente, langueurs étranges, rebondissements nerveux, — qui suppose une science de l'orchestre peu commune.

Le dernier envoi : *Chant de Folie* (1924), créé en 1925 par Koussewitsky à Boston et en 1927 à Paris chez Padeloup, est, avec la *Balade*, l'une des rares œuvres où Ibert introduit l'élément tragique en

tant que moyen d'expression. Cette sombre partition pour chœurs et orchestre réalise une vaste progression rythmique lente, imperturbable, entraînant à sa suite les hommes « hurlant leur chant de folie » pour aboutir à un déploiement sonore où le tumulte orchestral et l'ampleur des voix ne manquent pas d'effet. Toutefois, là n'est point la veine de l'auteur.

En 1924, le théâtre du « Vieux Colombier », alors à son apogée, se proposait de représenter *Le Jardinier de Samos*, du poète Charles Vildrac. Ibert fut chargé de la musique de scène, mais le spectacle n'eut jamais lieu, du moins en France. Par contre la suite tirée de la partition a connu maintes exécutions. Elle comporte cinq numéros des plus variés. Flûte, clarinette, basson, violon et violoncelle suffisent à en réaliser l'instrumentation colorée. Citons l'*ouverture*, vivante et gracieuse; l'*Air de Danse* que corse la ponctuation d'un tambourin provençal; le *Prélude du III^e acte*, fugue ironique que n'affadit aucun relent d'école; enfin le *Prélude du V^e acte*, qui exploite une riche polyphonie où se mêlent la valse lascive et des fanfares parlant quelque peu par la trompette du Rimsky de *Shéhérazade*. Musique de scène assurément, allante et agréable, mais de la musique.

Ibert, qui a beaucoup de sympathies pour l'art discret, simple et tendre de Charles Vidrac, avait déjà collaboré avec le poète dont il a mis en musique *Trois Chansons* (1919-21). Le musicien y allie avec bonheur les raffinements de sa palette et le tour populaire du texte, notamment dans *Elle était venue* et *Comme elle a les yeux bandés*, qui me semblent les deux mélodies les plus heureuses.

Ibert se sent d'ailleurs très attiré par la voix humaine qu'il ne maltraite pas comme la plupart de ses contemporains et pour laquelle il a écrit toute une série d'œuvres. Ce sont les quatre poèmes de la *Verdure dorée* (Tristan Derème) (1923) où la partie vocale reste à mi-chemin du récitatif mélodique et de l'expansion lyrique; *Canzone Madrigalescha* (1922) duo de Francesco Milani (1645), dont Ibert réalise pour le piano la basse non chiffrée avec un heureux souci du style; enfin les *Quatre Chants* (1926-27) semi-graves, semi-rieurs où l'auteur nous donne un échantillon pur de sa personnalité soit qu'il badine avec le texte incisif de *Romance* (G.-Jean Aubry) soit qu'il embouche le clairon goguenard de la *Fête Nationale*, le tout pimenté d'accords audacieux, enjolivé de sinueuses mélodies. Laisant le traditionnel accom-

pagnement de piano, Ibert, dans les *Deux Stèles Orientées* (1925) confie à la flûte le soin de dialoguer avec la voix. Les textes ironiques de Victor Ségalen, *Mon amante a les vertus de l'eau*, *On me dit*, conviennent non seulement à notre humoriste, mais aussi à l'esprit de la flûte tantôt soupirante, tantôt roucouillante ou volubile. Il y a là un usage fort intéressant des vertus quasi physiques de l'instrument qui reste constamment en relation de contrepoint avec la partie vocale.

Deux chants de carnaval (1924) de Machiavel, pour trois voix égales à capella, complètent la série vocale. L'auteur y résout avec élégance l'épineux problème de l'équilibre des voix et nous donne encore un exemple de son écriture indéfectible qui rappelle ici le style des chœurs de la Renaissance.

Le peintre des *Escapes* semble avoir une tendresse marquée pour la flûte à laquelle il consacre une charmante sonatine (deux parties) dont l'espièglerie rappellerait les *Deux Mouvements*. Elle porte le nom de *Jeux* (1923) et comporte une version pour piano et violon.

Féérique, scherzo pour orchestre (1924) a connu le succès tout récemment à Boston où Koussewitzky a donné la « première » américaine de l'œuvre. La création chez Colonne (1925) m'a laissé le souvenir d'une partition vivante, équilibrée, mais moins originale que *Les Rencontres* (1923), petite suite en forme de ballet pour piano, donnée en première audition au Festival français de Salzbourg (août 1924) par le pianiste Gil-Marchex. L'œuvre est, à juste titre, parmi les plus répandues de l'auteur qui s'est astreint à écrire du piano et non de l'orchestre réduit au clavier : les traits « tombant » sous les doigts, les thèmes percutés, les basses sonores, les plans à étager, le style « toccata » en témoignent clairement. Au surplus, une réussite que cette suite composée de cinq numéros. *Les Bouquetières*, en leur grâce vieillotte, *Les Créoles* évoluant au rythme lascif de la habanera, *Les Mignardes*, fines dentelles ornant un thème ironiquement imposant, *Les Bergères* qui murmurent une tendre cantilène, *Les Bavardes*, pétillantes, sont les « Rencontres » heureuses de ce ballet pour piano. Car il s'agit ici d'authentique musique de danse : les rythmes bien dessinés, une coupe précise, des motifs caractérisés appellent à coup sûr la métaphore chorégraphique. En effet, les numéros 1, 2 et 5, orchestrés et précédés d'un original appel de trompettes, constituent sous leur nouvelle parure, non seulement une éblouissante suite symphonique (don-

née à Paris, Boston, New-York, Genève, Lausanne, etc...) mais encore la matière d'un ballet créé à l'Opéra de Paris en 1925 et au théâtre Colon de Buenos-Ayres en 1926.

Au succès des *Rencontres* allait s'ajouter celui d'*Angélique* (1926) qui cette fois est péremptoire. Ibert abordait pour la première fois la scène lyrique. Son coup d'essai a été une réussite. *Angélique*, farce en un acte, créée le 28 janvier 1927 par le Théâtre Bériza (alors au Théâtre Fémina) a bénéficié d'un excellent livret, un peu à la manière des *soties* du moyen âge, dû à Nino. En voici l'argument : Boniface, marchand de porcelaine « Au Bonheur fragile », ne s'entend guère avec son épouse, la vindicative Angélique, au point que Charlot, marchand de paroles, veut aider son voisin à se débarrasser d'une aussi encombrante moitié. Charlot persuade Angélique de la médiocrité de son mari et lui fait entrevoir un avenir luxueux si elle consent à se laisser vendre. Elle est déjà à sa fenêtre roucoulant une romance pendant que Charlot suspend, dessous la belle, un écriteau : « Femme à vendre ». Les commères, voisins et voisines observent la scène derrière leur porte et échangent leurs impressions. Successivement l'Italien, l'Anglais et le Nègre concluent le marché avec Charlot qui empoche l'argent, mais successivement les acquéreurs, mis à mal par la mégère, reviennent après un moment pour rendre marchandise aussi indésirable. « Que le diable l'emporte », s'écrie le mari, décontenancé par trois fausses joies. Et le diable, en effet, l'emporte, mais, ne pouvant en venir à bout, la ramène au moment où le mari allait célébrer son veuvage par un bal. Boniface veut se pendre, la joyeuse compagnie l'en dissuade, Angélique implore son pardon et une chanson à boire termine allègrement la farce.

Ceci nous rappelle à la fois la *Mégère apprivoisée* et la *Farce du cubier*. Truculence du geste et du mot, la farce de Nino connaît les exigences du théâtre et ne cesse d'activer son rythme intérieur. L'esprit caustique, le sens de la mesure d'un Ibert convenaient on ne peut mieux à un pareil sujet où les scènes parlées et les solos, duos, ensembles sont nettement déterminés et alternent judicieusement. Nous sommes loin du drame wagnérien et même de la comédie lyrique d'un Ravel, où la musique reste encore symphonique. Nous penserions davantage à l'opéra bouffe italien vu au travers de Rossini, voire d'Offenbach : couplets prestes, ensembles sonores, pastiche du duo clas-

rique entre Angélique et l'Anglais qui demeurent sans cesser de répéter : « Ne perdons pas de temps, courons vite au bateau » ; traitement rationnel de la voix, timbres déterminés, enlacement des volutes vocales dans les chœurs d'où émergent vocalises fines. Quant à l'orchestration, brillante sans éclat, neuve sans vaine complexité, limpide et soucieuses de la résistance vocale des interprètes, elle annonce la sûreté d'un maître. La note humoristique, qui rappellerait parfois *l'Heure Espagnole* de Ravel, connaît cette discrétion que permet un langage subtil. Faut-il camper le nègre ? Plutôt que d'imiter le jazz qui s'imposait, l'orchestre le suggère par ses basses décalées et son baillement des trompettes avec sourdines à soupape. Si l'intervention périodique du chœur (mi-chanté, mi-parlé) des voisins sortant de leur porte ou rentrant en cadence est du meilleur comique, il y a là, cependant, quelque abus. Pour M. Bergson collez de l'automatique sur la vie, si vous voulez faire rire. En effet, le public sourit la première fois ; la seconde, il rit vraiment et la troisième davantage encore ; à la quatrième, le truc est éventé : il ne rit plus. Ce n'est qu'un détail ; il importe qu'*Angélique* soit une complète réussite. Cent représentations en France ou à l'étranger confirment son succès.

Signalons aussi une *valse* (1927) pour orchestre moyen qui figure dans un ballet : *L'éventail de Jeanne*, créé à l'Opéra le 4 mars 1929, et auquel ont collaboré dix compositeurs (Roussel, Ravel, Florent Schmitt, Ibert, Milhaud, Poulenc, Auric, Roland-Manuel, Ferroud, Delannoy). Disons que le musicien a enrichi le répertoire des violoncellistes d'un *Concerto* (1925) avec accompagnement de dix instruments à vent (deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, un cor, une trompette) dont le timbre doux permet l'hégémonie du soliste. *Pastorale*, *Romance et Gigue* (cette dernière ornée d'une brillante cadence), sont les trois mouvements de ce *Concerto* qui recueillit, lors de sa création aux « Concerts Lamoureux » (1926), quelques sifflets parce que trop audacieux, mais que la plupart des virtuoses n'en ont pas moins inscrit à leur répertoire.

Les pianistes auront aussi grande joie à exécuter *Française* (1926), version originale d'une pièce de guitare, écrite en hommage au guitariste Andrés Segovia. C'est une sorte de toccata d'un mouvement irrésistible tout comme la *Toccata* sur le nom de Roussel, exquise et riche de musique en sa brièveté (1).

Enfin, Ibert a terminé un opéra comique en quatre actes, *Le Roi d'Yvetot* (1927-1928), d'après un livret de MM. Jean Limozin et André de la Tourrasse. L'œuvre nouvelle, annoncée parmi les prochaines créations de l'Opéra-Comique, emprunte son argument et l'un de ses thèmes musicaux à la vieille chanson française contant les fameuses aventures du Roi d'Yvetot (xv^e-xvi^e siècle).

C'est peut-être l'œuvre la mieux venue, la plus parfaite de l'auteur. Les airs, les ensembles y abondent et l'élément mélodique domine nettement. Les chansons populaires, en tant que citation ou élément incorporé à la matière sonore, y tiennent une place importante tout comme chez les maîtres polyphonistes de la Renaissance. Ibert a d'ailleurs traité les chœurs avec une science, une virtuosité éblouissante, morcelant ici telle phrase entre divers personnages ou divers groupes, renforçant, là, d'un *tutti* ironique, une syllabe muette (un peu à la manière des chansons d'étudiants), mêlant encore le parlé au chanté ou échafaudant, le plus naturellement du monde, d'imposantes constructions contrapunctiques: le chœur du peuple réclamant la bataille, par exemple (les rugissements des cors en « sons ouverts » y sont vraiment impressionnants), ou le final du 4^e acte. Celui-ci est entièrement bâti sur le thème de la chanson du « Roi d'Yvetot » que les différentes parties se partagent avec ingéniosité tandis que les basses le redisent obstinément en valeurs longues. Si *Angélique* rénovait la verve rossinienne, *le Roi d'Yvetot* fait plutôt penser à Offenbach; mais il y a ici une pointe de tendresse, voire sentimentale, des coins « d'atmosphère » (dans la scène d'amour du III, par exemple, où le phonographe se charge des rumeurs campagnardes au crépuscule), un raffinement sonore qui sont spécifiquement ibertiens. Ajoutez à cela le souci d'unité dans une partition aussi développée (plus de 450 pages de réduction au piano), la qualité de l'écriture toujours châtiée, la virtuosité d'un orchestre original et varié, et vous pourrez juger de l'importance du *Roi d'Yvetot* non seulement dans la production du musicien, mais aussi dans le théâtre français d'aujourd'hui.

C'est en vain qu'on voudrait fixer l'œuvre de Jacques Ibert. La musique est chez lui fonction principale et sa plume ne cesse donc

(1) Hommage à Albert Roussel, supplément de *La Revue Musicale* du 1^{er} avril 1929.

d'écrire. Signalons parmi ses travaux en cours d'achèvement, un opéra bouffe en un acte : *Gonzègue* (destiné à l'Opéra de Monte-Carlo) ; une musique de scène accompagnant *Le Chapeau de paille d'Italie* (de La-biche), pour Amsterdam ; un *Concerto* pour flûte et orchestre ; enfin, un *Concerto* pour violon et orchestre.

LE STYLE.

Pour déterminer chez un auteur avec quelque souci de réalité le style et son corollaire l'esthétique, il me paraît indispensable d'analyser la technique, d'identifier les procédés, de définir, en quelque sorte, les tendances grammaticales du langage.

Sans entrer dans les détails, on peut affirmer que la moindre page de Jacques Ibert atteste une grande souplesse d'écriture. On y sent une longue pratique du verbe sonore dont la fixation sur une portée lui est aussi naturelle que celle des signes de notre langage parlé. Ibert, un instant sollicité par les basses ondulantes de Franck et les sonorités debussystes, s'est peu à peu dégagé de ces influences. Le discours musical, de tour incisif, ne languit jamais et use de toutes les séductions de l'art contemporain: les *pédales* intérieures, les agrégations audacieuses, le contrepoint libre n'ont aucun secret pour l'auteur. La ritournelle ramenant la reprise de la Romance de Jeanneton (*Le Roi d'Yvetot*: I, 6; pp. 70-71) est à ce point de vue typique.

Cédez un peu Mouv^{to}

Ne le croyez pas! Four pour qu'un jour j'y con-

Sous la tenue de la voix, un dessin capricieux s'oppose à la descente chromatique de la basse, introduisant d'agréables frottements pour s'arrêter sur une interrogation (*sol#-solb*). La reprise du chant se fait sur ce *sol#* qui se résout normalement tout comme la basse sautant par *neuvième* sur le *fa*. L'écriture, souvent pimentée, frise, par jeu, l'illigisme, mais une appoggiature, un retard inattendus, un changement imprévisible et tout rentre dans la norme. Voici un procédé que nous trouvons fréquemment sous la plume d'Ibert.



Il s'agit du frottement de *seconde mineure* amené par appoggiature ou appui, ici double (Ibid. scène d'amour: III, 7; p. 255).

L'exemple suivant nous montre des appuis triples trouvant leur explication sur le dernier accord (1^{er} renversement de *neuvième majeure*) :



Ce passage est extrait de l'introduction à la scène des laveuses (ibid. III, 1; p. 191) au cours de laquelle apparaît la spirituelle *Chanson du Meunier*, de style populaire. Des cadences peu usuelles en rehaussent le ton, notamment un repos sur le 6^e degré (*ré#* en *fa#* majeur) et sur le 7^e baissé (*mi b*) introduisant en quelque sorte le mode hypophrygien.

Les accords « gratte-ciel » n'effrayent point notre musicien.

Voici, en conclusion du tumulte que provoque la chute du sonneur observant la bataille, un passage significatif (ibid. II, 1; p. 140) :



En considérant le dessin supérieur et la basse, l'accord final (synthétisé entre parenthèses sur la portée supérieure) devient un accord de *onzième augmentée*. Seules les notes supérieures du dessin moyen (*fa, sol, fa*) ont une signification réelle, et leur conclusion sur *mi* \flat entraîne parallèlement les trois autres voix qui ne cessent d'accompagner ce mouvement intermédiaire. On peut donc considérer ce supplémentaire mouvement d'accords à quatre sons comme la cristallisation de sa note conductrice supérieure et sa résolution sur *mi* \flat (avec le *fa* et le *ré* \flat étrangers) comme la conclusion la plus proche de l'accord final, ou du moins la mieux *assortie* à sa couleur propre. Ceci introduirait dans la science de la composition — partant, dans l'analyse, un concept nouveau suivant lequel les accords (de trois sons ou plus) évolueraient librement, comme plusieurs voix contrapunctiques (le contrepoint d'accords, en quelque sorte, fréquent chez Debussy) mais se résoudraient suivant des affinités de timbre, de couleur et, de toute façon, en fonction d'une seule note de chaque ligne d'accords. Mais ne codifions point ici un point de vue personnel qui demanderait une étude plus approfondie. D'autant que l'agglomération finale pourrait, à la rigueur, s'identifier avec un accord de *dix-septième* (l'accord entre parenthèses sur les deux portées) et que, d'autre part, des agrégations aussi complexes, aussi agressives sont rares chez l'auteur. Un accord beaucoup plus fréquent chez Ibort est celui de *onzième majeure* avec *neuvième mineure* qui domine d'ailleurs toute la musique d'aujourd'hui, du moins celle de l'école française (1). Les 3^e et 5^e

(1) J'ai tenté une étude succincte de cet accord dans le numéro de *La Revue Musicale* consacré à Albert Roussel: *La Technique*, p. 94.

accords de l'autographe (page 115) sont des exemples courants (*do, mi, sol, si b, ré, fa#*). Voici un usage beaucoup plus savoureux du même accord, lors des dernières mesures de la *Toccatà* sur le nom de Roussel:



Peu avant la fin, la main gauche introduit malicieusement une tonalité apparemment étrangère au ré majeur de la main droite qui domine et l'emportera dans la conclusion. Mais en rangeant ces notes par *tierces* on retrouve, entre parenthèses, l'accord en question, coiffé d'une tierce (le *ré*) supplémentaire (1). Sans doute, ces procédés sont également chers à Ravel, mais Ibert n'y puise qu'une leçon: celle du contrôle permanent, de l'auto-critique qui fait trop souvent défaut chez nos jeunes. Certes le subversisme réfléchi d'un Stravinsky n'a pas été sans desserrer les liens qui rattachaient encore notre musicien à l'esthétique précédente (l'impressionnisme, si vous voulez). Toutefois, vouloir situer Ibert au confluent « Ravel-Stravinsky » serait non seulement une inexactitude, mais n'éclairerait en rien sa personnalité. Car, à rebours de trop de « faiseurs », Ibert sait qu'on ne cherche pas une personnalité et que plus on la cherche, plus on s'en éloigne. Il professe avec son regretté maître Gedalge que la personnalité dépend d'une manière d'être, du « pouvoir » et non du « vouloir ». Ibert est donc naturellement lui-même et se trouve dans l'impossibilité de parler de sa propre manière. Tout ce qu'il tente (il y parvient d'ailleurs supérieurement) c'est de construire ses œuvres avec science et conscience (il ne s'agit pas nécessairement de construction thématique). Honogger, lors d'une enquête par la *Revue Musique*, exprimait en termes lapidaires une pensée identique: « Construis ta musique comme si tu construisais ta propre automobile; et fais en sorte qu'elle ne te lâche pas à 120 à l'heure ».

(1) Ce qui donne un accord de *treizième* avec *onzième majeure* et *neuvième mineure*.

Pour éclairer la manière d'Ibert, il faut remonter jusqu'à l'époque de ses premières impressions sonores. Sa mère l'avait initié à Chopin, à Mozart. Plus tard Gedalge, qui avait le culte de Jean-Sébastien Bach et de Mozart, devait l'encourager dans la voie d'une écriture dépouillée dans sa substance mais non dans sa pensée. Enfin l'ironie la plus fine, tournure dominante de l'esprit ibertien, devait préciser sa tendance à la netteté, aux rythmes nerveux, au style incisif qu'évoquent certaines estampes à la « pointe sèche ». L'air de danse du *Jardinier de Samos* est à ce point de vue des plus typiques :



Il oppose, au surplus, le mètre 5 de son thème sautillant à l'accompagnement écrit en un 6/8 qui évoque aussi la mesure à 3/4. Le déplacement des accents anime encore la *Française*, construite sur des alternances de 2/8 et 3/8, et où le jeu de l'échange des mains dénonce immédiatement la personnalité de l'auteur.



Ajoutons qu'un atavisme où se mêle, grâce à certaines parentés, le sang espagnol et germanique précède chez notre musicien, son ambiance, sa culture latines. Faut-il voir là une indication susceptible d'aiguiller l'étude d'un style où la puissante vie rythmique, le souci polyphonique s'allient à une forme claire, à un langage épuré, à l'équilibre le plus sûr? On ne pourrait de même expliquer, ni Bach, ni Mozart sans invoquer l'influence italienne.

Toutes proportions gardées, c'est à Mozart (un Mozart moins tendre) ou mieux à Haydn que j'apparenterais volontiers Jacques Ibert

qui connaît la verve et la facture impeccable du créateur de la symphonie. D'autre part, la syntaxe elliptique, l'ironie qui va parfois jusqu'à l'impertinence, les facéties instrumentales du musicien d'Angelique appellent inmanquablement le nom d'un musicien français : Chabrier. Tout à la fois glorieux et méconnu, Chabrier déterminait inconsciemment, en pleine crise wagnérienne, l'une des tendances de la musique française d'aujourd'hui. Fauré, Satie, Ravel, Poulenc entre autres ont profité de ses néologismes harmoniques et son orchestre était certes prophétique.

Je verrais donc naturellement en Jacques Ibert, le légataire des plus hautes vertus de l'auteur de *La Bourrée Fantasque* et je ne cède point à l'amitié si je pare sa jeune notoriété du titre de « Chabrier contemporain ». Il eût été regrettable d'ailleurs que le visage de la France musicale eût perdu parmi ses expressions multiples, son sourire ironique dont Ibert incarne la tradition bien plus que les quelques piliers de chapelle groupés autour de l'ombre de Satie.

Ainsi, pour assurer la variété et au surplus l'eclectisme de la brillante école de Paris, nous pouvons ajouter désormais à Ravel le magicien, Roussel le penseur, Schmitt le fastueux, Strawinsky l'absolu, Honnegger le constructeur, Milhaud le religieux, Poulenc le sensuel, un visage nouveau : Ibert le spirituel. Et ce n'est point là un compliment à rebours, car l'esprit, l'humour, le caractère prime-sautier de l'œuvre d'Ibert s'appliquent à sa tendance, non à sa musicalité, à sa science, qui présupposent un sérieux, une solidité qu'on chercherait en vain chez des auteurs au verbe plus imposant. Lindenlaub écrivait avec exactitude dans *Le Temps* (après l'hommage rendu par l'Institut au musicien, lors de l'exécution de ses envois de Rome) : « Jacques Ibert n'est pas seulement un musicien, c'est encore une tête bien faite ».

Ajoutons que son orchestre tout ensemble coloré, truculent, fluide et sonore est celui d'un maître. Il ne faut point s'en étonner si l'on songe qu'à trente-quatre ans le musicien écrivait pour l'Ecole Universelle un remarquable *Cours d'Instrumentation et d'Orchestration* (en deux volumes).

Vivant à l'abri des querelles esthétiques, en dehors de tout cénacle, il œuvre sans se soucier des modes, des snobismes. Quant on lui demande son opinion sur les tendances actuelles de la musique, il ne joint nullement sa voix au concert des lamentations pessimistes pour déclarer stérile notre époque artistique. « La musique va, m'écrivait-il

récemment, et c'est le principal; et je trouve qu'elle va même très bien. Avec les progrès actuels de la musique dite mécanique, je vois assez bien une sorte de néo-romantisme musical, employant phonographes, pianolas et dynaphones ».

A la tête d'un bagage important, Ibert a touché avec un égal bonheur à tous les genres. Sauf l'oratorio qui n'est point son propre, le catalogue de ses œuvres comprend des pièces vocales, instrumentales, de la musique de chambre, d'orchestre, des chœurs, du théâtre. Ses opéras bouffes auront certes une répercussion sur l'opéra comique français dont personne ne conteste plus la caducité; et l'exceptionnel succès d'*Angélique*, celui qui attend indubitablement *Le Roi d'Yvetot* suffiraient à marquer dès maintenant la date de sa renaissance (1).

ARTHUR HOÉRÉE.

(1) La plupart des œuvres de Jacques Ibert sont éditées par la Maison A. Leduc, 175, Rue Saint-Honoré, sauf le théâtre et les dernières productions, édités par la Maison Heugel, 2 bis, Rue Vivienne. *Persée et Andromède* est publié chez Durand, 4, place de la Madeleine.

Reproduction d'un autographe de Jacques Ibert