

**Barbara L. Kelly. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*. Aldershot: Ashgate, 2003. xvi, 212 p. ISBN 0-7546-3033-1 (couverture rigide)**

François de Médicis

Volume 25, Number 1-2, 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1013316ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1013316ar>

[See table of contents](#)

**Publisher(s)**

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

**ISSN**

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

**Cite this review**

de Médicis, F. (2005). Review of [Barbara L. Kelly. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*. Aldershot: Ashgate, 2003. xvi, 212 p. ISBN 0-7546-3033-1 (couverture rigide)]. *Intersections*, 25(1-2), 245-249.  
<https://doi.org/10.7202/1013316ar>

Barbara L. Kelly. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot : Ashgate, 2003. xvi, 212 p. ISBN 0-7546-3033-1 (couverture rigide).

L'étude du milieu musical français de l'entre-deux-guerres, longtemps négligée en musicologie, suscite un intérêt croissant. Si Darius Milhaud (1892–1974) incarne une des personnalités les plus en vue de cette période, on le connaît bien imparfaitement : il a la réputation d'un compositeur prolifique et inégal, membre du groupe des Six, ami de Claudel, promoteur de la polytonalité, et adepte de jazz et de musique populaire brésilienne (comme l'attestent ses œuvres les plus célèbres, *La Création du monde* [1923] et *Le Bœuf sur le toit* [1919]). Le lecteur soucieux de dépasser l'image d'Épinal peut se référer aux mémoires de Milhaud (*Ma vie heureuse*, 1987) et à ses écrits (*Notes sur la musique*, réunis et présentés par Jeremy Drake, 1982), ainsi qu'à une littérature musicologique en pleine expansion.

La Grande-Bretagne a suscité depuis quelques années une tradition d'études milhaudiennes particulièrement brillante, qui compte l'étude remarquable *The Operas of Darius Milhaud* de Jeremy Drake (1989), et l'excellent *Darius Milhaud, Modality and Structure in Music of the 1920s* de Deborah Mawer (1997), la première tentative d'analyse approfondie de la musique de ce musicien. Les travaux de Barbara Kelly s'inscrivent brillamment dans cette tradition. Après une thèse portant sur Milhaud (Kelly 1994), cette chercheuse a publié quelques articles sur le compositeur, ainsi que d'autres portant sur des compositeurs français du début du XX<sup>e</sup> siècle (comme des études consacrées à Debussy et Ravel dans le *New Grove* et dans les *Cambridge Companions* traitant de ces musiciens). Son ouvrage sur Milhaud se propose d'observer le rapport du compositeur à la tradition et d'étudier le développement de son style entre 1912 et 1939. Ces objets sont abordés non seulement sur le plan de l'écriture musicale, mais en considérant également les questions d'ordres esthétique et idéologique qui ont infléchi les transformations de l'écriture musicale, la réception parfois houleuse de l'œuvre dans le milieu musical, ses points de contact avec les compositions et les préoccupations de ses contemporains. Le corpus étudié propose une sélection d'œuvres de Milhaud représentatives de différents genres, allant des premières compositions écrites dans la jeune vingtaine jusqu'à ce que le style du compositeur se fixe définitivement à l'époque de son exil américain en 1939, alors qu'il entre dans sa quarante-septième année. Ceci inclut des partitions célèbres comme *Le Bœuf sur le toit*, *La Création du monde*, les *Saudades do Brasil* (1920–21), mais aussi d'importantes œuvres méconnues de la production dramatique (comme la musique de scène et opératique pour la trilogie de l'*Orestie*), des mélodies (*La Connaissance de l'Est* [1912–13], *Alissa* [1913, rév. 1930]), des ballets (comme l'important *Homme et son désir* [1918]), et de la musique d'ensemble (les symphonies de chambre et de la musique de chambre).

Le contenu du livre est très clair, mais difficile à résumer, car il ne suit pas de ligne directrice simple, telle que l'ordonnance chronologique ou la division

en genres musicaux. Il aborde plutôt une série de thèmes, qui rejoint diverses considérations stylistiques, esthétiques et idéologiques, et se recourent en de nombreux points. Ils tissent ainsi un réseau où reparaissent périodiquement sous différents angles une série de « leitmotifs » : la valorisation de la mélodie, la polytonalité, l'affirmation nationale française, l'enracinement régional (latin, méditerranéen, ou provençal), le judaïsme, le rapport à la tradition musicale, la réhabilitation d'un certain héritage romantique, la propension au pastiche et à la paraphrase. L'ensemble de ces thèmes permet de composer par petites touches un portrait fascinant et très juste du musicien protéiforme. Le livre est divisé en sept chapitres, dont les deux premiers sont consacrés essentiellement à des questions d'esthétique et de réception, et ne traitent pratiquement pas d'œuvres spécifiques du compositeur. Les cinq derniers chapitres s'intéressent à l'œuvre de Milhaud de manière beaucoup plus spécifique et en termes techniques, en abordant des œuvres individuelles à partir de perspectives diverses.

Ainsi, le chapitre 1 rend compte des discours esthétiques de Milhaud et des Six, aux prises avec la politique musicale de la métropole parisienne au début des années 1920. L'auteure retrace le développement de l'esthétique néoclassique des Six, les prises de position de ses membres en public et en privé (dans les journaux et dans leur correspondance), leurs rapports avec la critique (incluant le vitriolique Émile Vuillermoz, longtemps le détracteur le plus acharné de Milhaud), la dynamique interne du groupe (avec son sens de la camaraderie et ses tensions), les réactions des Six à des œuvres marquantes (*Parade* et *Socrate* de Satie, le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *Mavra* de Stravinski, et *Le roi David* d'Honegger).

Le deuxième chapitre aborde les écrits de Milhaud sur la tradition et l'identité. Le compositeur a toujours conservé un attachement viscéral à la religion juive, tout en affirmant vigoureusement son identité française (ce qui l'amène à manifester par moments un nationalisme chauvin, paradoxal chez un juif libéral), mais aussi son sentiment d'appartenance latin, méditerranéen, et provençal. Ces préoccupations nationalistes et régionalistes s'expliquent à une époque où sont encore bien vivaces des clichés antisémites tels que l'impuissance créatrice du peuple juif, ou son imperméabilité à l'égard de l'esprit français. Milhaud exprime une sensibilité particulière dans la filiation française où il inscrit son œuvre, une longue lignée qui remonte jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, et inclut bien évidemment des valeurs sûres (Costeley, Couperin, Rameau, Gounod, Bizet, ou Debussy). Mais il y contredit aussi les goûts et les valeurs de ses contemporains, en incluant Albéric Magnard ou Berlioz (au style difficilement conciliable avec la conception qu'on se fait de la sensibilité hexagonale), ou en dissolvant l'opposition entre classicisme et romantisme, et en excluant les courants franckiste et scholiste, coupables aux yeux du compositeur d'assimiler l'influence néfaste de Wagner.

Les troisième et quatrième chapitres traitent tous deux de la musique pour le théâtre. Il est d'abord question des collaborations avec Claudel (depuis la

trilogie de l'*Orestie* jusqu'à l'opéra *Christophe Colomb* [1928]), et de l'influence multiforme qu'a eue l'écrivain sur la place et le rôle de la musique dans le drame, et sur la prosodie, le rythme, et la polytonalité. En effet, les collaborations avec Claudel sont l'occasion d'innovations de tous ordres : le déplacement des accents dans *Agamemnon* (1913) pour « augmenter le potentiel rythmique, la férocité de l'expression » ; l'écriture inusitée pour chœur parlé et percussions à sons indéterminés comme dans *Les Choéphores* (1915-16) et le trio pour la pièce de Claudel, *L'ours et la lune* (1918); l'écriture pour percussions dans *l'Homme et son désir*; et le développement de l'écriture polytonale.

Les opéras de chambre de Milhaud (*Les malheurs d'Orphée* [1925], *Esther de Carpentras* [1925-26], *Le pauvre Matelot* [1926], et les 3 opéras-minute [1927]) sont abordés dans le chapitre 4. Ces œuvres témoignent d'un souci nouveau pour la transparence orchestrale, la légèreté et la linéarité de la texture, l'émancipation des instruments à vent (déjà anticipée dans les symphonies de chambre de Milhaud écrites au Brésil, avant même les Symphonies pour instruments à vent de Stravinski). Ces œuvres témoignent également d'une conciliation entre les préoccupations contemporaines du milieu musical parisien et l'impact de Stravinski d'une part, et l'inspiration identitaire (provençale et juive) et l'influence des genres et styles opératiques romantiques d'autre part.

Le chapitre 5, consacré aux mélodies, souligne avec justesse l'importance de ce genre dans la production de Milhaud, en particulier durant ses années d'apprentissage. Le jeune compositeur est très sensible à la poésie : celle de ses amis d'enfance, Léo Latil et Armand Lunel, et celle de Gide, Claudel et Jammes, qu'il découvre avec ses compagnons. La majorité des œuvres composées entre 1912 et 1919 sont écrites pour la voix, et la poésie oriente le développement du style compositionnel. Le choix des textes montre l'intérêt de Milhaud pour les considérations morales, l'importance des textes en prose, et celui des textes dont une femme est soit l'auteur, soit le sujet privilégié. Barbara Kelly retrace le développement du style où se mêlent l'influence initiale de Debussy et l'affirmation d'un goût personnel pour la robustesse. La comparaison des deux versions d'*Alissa* (dont l'originale est inédite) est très révélatrice de l'évolution vers une écriture plus linéaire et ramassée.

Le chapitre 6 aborde les dimensions de la polytonalité, du contrepoint et de l'instrumentation dans la musique de Milhaud sous l'angle de la texture, de la stratification et des effets de masse. L'auteure discute abondamment la polytonalité, en rendant compte de la conception que s'en fait Milhaud, en traitant de la part d'influence qu'il reçoit de Stravinski et Koechlin, et de l'impact important des cours de contrepoint d'André Gédalge au Conservatoire. Kelly distingue une variété d'interactions des voix, qui comprend l'écriture par masse, sans perception claire des mouvements individuels, ainsi qu'une texture aux parties individualisées, avec ou sans voix dominante. L'écriture polytonale décrit un développement stylistique, qui présente d'abord des superpositions d'accords d'un caractère violent comme dans *Les Euménides*

(1917–23), évolue à partir du *Retour de l'enfant prodigue* (1917) vers une écriture plus linéaire, et aboutit avec la *Symphonie de chambre, n° 2* (1919) à un style lyrique, aux mélodies tronçonnées en petites cellules malléables.

Le dernier chapitre traite du rapport de Milhaud avec le passé. Son éclectisme n'hésite pas à fondre des éléments disparates empruntés à la fois au passé et au présent (comme prôné par T. S. Eliot et illustré par Stravinski), et porte l'influence de ses idées sur les traditions françaises et étrangères. Le style de Milhaud intègre d'abord des éléments romantiques (comme le culte de la virtuosité ou le style de Chopin, dont le compositeur cite l'accompagnement de la *Barcarolle* dans sa *Sonate pour violon, n° 2* [1917]), puis à partir de la fin des années 1910, des traits baroques (dans les *Études* pour piano et orchestre [1920] ou la *Symphonie de chambre, n° 4* [1921]). La fugue de *La Création du monde* explore de nouvelles synthèses en hybridant les styles baroque et jazz. Au milieu des années 1930 prolifèrent subitement les citations d'anciens maîtres français, comme Jean-Baptiste Anet, Michel Corrette, Adam de la Halle, André Campra, à une époque où Milhaud reçoit sa reconnaissance officielle.

L'ouvrage de Barbara Kelly constitue une magnifique contribution à l'étude de l'œuvre et de l'esthétique de Darius Milhaud, et par un élargissement selon des cercles concentriques, il aide à mieux comprendre le groupe des Six, l'émergence du néoclassicisme en France, et la musique de l'entre-deux-guerres. L'auteure démontre une grande familiarité avec une production abondante et parfois très obscure, et fait œuvre de pionnière sur plusieurs plans. Elle propose une étude stylistique du travail de Milhaud d'une richesse inégalée par la minutie de son analyse et la variété des paramètres considérés (rythme, texture, organisation des hauteurs et forme), ainsi que par la variété des genres qu'elle aborde et l'ampleur de la période considérée. De plus, jamais n'avait-on encore eu le bonheur de lire une étude qui restitue aussi bien cette musique dans son cadre d'origine. La lumière nouvelle que l'auteure jette sur les enjeux intellectuels et culturels qui sous-tendent cette production, et plus largement la vie musicale de l'époque, est fascinante, et tout à fait neuve dans le domaine des études milhaudiennes. La qualité la plus remarquable de cet ouvrage est peut-être d'avoir amalgamé des considérations aussi diverses que le style, l'esthétique, la réception et la politique musicale, pour constituer un portrait profond et nuancé de son sujet, où l'ensemble est plus riche que la somme des parties.

#### RÉFÉRENCES

- Drake, Jeremy. 1982. *Notes sur la musique*. Paris : Flammarion.  
 ———. 1989. *The Operas of Darius Milhaud*. New York et Londres : Garland.  
 Kelly, Barbara L. 1994. « Milhaud and the French Musical Tradition with Reference to His Works, 1912–31 ». Thèse de doctorat. University of Liverpool.

Mawer, Deborah. 1997. *Darius Milhaud, Modality and Structure in Music of the 1920s*. Aldershot : Ashgate.

Milhaud, Darius. 1987. *Ma vie heureuse*. Paris : Belfond.

FRANÇOIS DE MÉDICIS

Gail Dixon. 2004. *The Music of Harry Freedman*. Toronto: University of Toronto Press. viii, 190 pp. ISBN 0-8020-8964-X (hardcover).

With the death of Harry Freedman in the fall of 2005, Canada's musical community mourned the loss of one of its most prolific composers, a man who left an eclectic musical legacy of over 175 diverse compositions, including vocal and choral pieces, chamber and orchestral works, and music for film and stage. To our national shame, despite Freedman's recognized status as a key figure in Canadian classical music for over half a century, much of his compositional output remains unfamiliar to many in this country. Gail Dixon's book *The Music of Harry Freedman* provides the first detailed examination of his oeuvre and, as such, represents an important step forward in highlighting this large body of influential works.

The book is comprised of seven chapters written in an accessible style. The opening chapter outlines the scope of the investigation, discusses the challenge of selecting works for analysis from the composer's extensive catalogue, and explains the analytic conventions used. The subsequent five chapters provide the core discussion of the repertoire, for which Dixon constructs an engaging narrative of the composer's personal and creative journey. She presents a chronology of Freedman's stylistic development through an examination of over fifty representative works and including nearly 100 musical examples, some drawn directly from autograph scores. The final chapter identifies the recurring patterns in Freedman's work that provide a sense of thematic coherence over 56 years of the composer's career, and supplements the picture with a discussion of the attitudes and interests that profoundly shaped his compositional persona. The accompanying notes for each chapter provide valuable insights into individual works and how they took shape. Since at times they contain evidence of consultations that took place between Dixon and Freedman on a number of issues, they also provide a space to share the composer's own perspective. A chronological list of Freedman's works (up to 1997) provides a useful concluding reference.

The outline of Freedman's professional life begins with an image of a composer who was intensely conscious of living in the shadow not just of his teacher and mentor, John Weinzweig, but of such twentieth-century musical legends as Stravinsky, Bartók, Hindemith, and Prokofiev. Dixon presents Freedman's early works in part as evidence of his musical indebtedness to these composers. This establishes a foundation for the stylistic changes that would soon follow: through the 1960s, Freedman embarked on a deliberate path to forge a new compositional voice, re-assessing his attitudes toward the