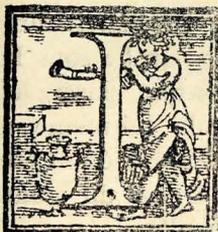


Unité et diversité dans l'art d'Alfredo Casella



« LA FAVOLA DI ORFEO »



Il est aisé, en parcourant l'œuvre de Casella et en suivant la courbe de son évolution, de constater que rien n'y est livré au hasard : l'artiste voit clairement le but à atteindre, son programme est nettement conçu. Casella veut contribuer, en utilisant toutes les ressources, toutes les conquêtes modernes, à la renaissance d'une forme d'art symphonique et de chambre aux caractéristiques nationales bien affirmées. Il veut que la musique italienne retrouve ainsi un rôle de premier plan. Tâche ardue, en vérité; la connaissance de ce qu'était la situation musicale en Italie à la fin du XIX^e siècle permet aisément de s'en rendre compte.

D'un côté, après plus de cent ans de règne incontesté du mélodrame, le théâtre dit *veriste* (d'origine non-italienne certainement), de l'autre — représentant un noble effort vers un retour à la musique pure plutôt qu'une véritable réalisation — les œuvres d'un Martucci, d'un Sgambati, d'un Rossi.

L'enseignement musical de l'époque devait nécessairement se ressentir de cette situation : il est d'ailleurs significatif que la décision de Casella de parfaire ses études à Paris ait été due aux conseils de Martucci et Bazzini, directeurs de deux Conservatoires italiens.

Le séjour de dix-neuf ans que Casella fit à Paris, lui a valu de la part de trop de critiques superficiels, nombre d'appréciations qu'il est inutile de rappeler ici : l'essentiel de ces reproches était la « non-italianité » de son

art. Or, la vérité est tout autre, qui s'est fait jour peu à peu, si bien qu'aujourd'hui il ne reste chez nous que deux ou trois critiques pour trouver dans la musique de Casella des sources d'inspiration étrangères... voire nègres : ces critiques, trompés par des apparences, n'avaient su reconnaître, dans les premières œuvres surtout, une pensée personnelle de nature foncièrement latine, bien qu'exprimée par une technique nécessairement puisée à diverses sources étrangères. Nous ne pourrions donc partager l'opinion du plus illustre chef d'orchestre italien qui aurait dit, un jour, après l'audition de la *Partita* pour piano et orchestre : « Casella, nous avons perdu du temps... »

Les œuvres de la période antérieure à 1920 ne sont-elles pas plutôt les étapes indispensables pour arriver aux plus récentes (1923-34) où le style de Casella — avec ses caractéristiques en pleine lumière — s'affirme victorieusement?

I

Pour suivre le développement du langage musical de Casella, il faut d'abord préciser son point de départ : premières études en Italie sous la direction de parents musiciens ayant le culte de la musique classique; perfectionnement à Paris, études d'harmonie que Casella lui-même a déclarées excessives, conseils de Fauré, « esprit admirablement équilibré et classique » qui ne font qu'accentuer les tendances naturelles du jeune musicien porté à la sobriété d'expression et à la clarté formelle.

A la sortie du Conservatoire, Casella se trouvait orienté vers une forme d'art peu soucieuse des attraits factices de l'impressionnisme. Tout en considérant l'art de Debussy comme un sommet (son active propagande d'interprète fervent suffirait à le prouver), le Turinois sut comprendre que le génie créateur de l'*Après-midi d'un faune*, des *Nocturnes* ou de la *Mer*, avait en même temps épuisé les ressources d'un style. C'est donc dans une voie bien différente que s'engage Casella avec ses premières œuvres orchestrales.

Deux *Symphonies* (1905 et 1908), se rattachant plutôt à la manière de Strauss et de Mahler, comme déjà — parmi les compositions de chambre — la *Toccata* pour piano (1904) révèlent chez le jeune musicien une tendance accentuée à la solidité et l'ampleur de la construction en même temps qu'à la mise en valeur de l'élément rythmique et dynamique.

Avec *Italia* (1909), rhapsodie pour orchestre sur des thèmes de l'Italie méridionale, Casella souligne son point de départ, pose pour ainsi dire la

première pierre de son édifice musical. Cette rhapsodie (dont les deux parties évoquent en contraste la Sicile « enfiévrée et tragique » et « l'insouciant allégresse napolitaine ») n'atteint certes pas à la transparence ni à la souplesse des œuvres postérieures. La technique orchestrale est voisine de celles d'un Strauss et d'un Rimski-Korsakow. L'utilisation des mélodies populaires est plutôt « documentaire », selon l'expression même de l'auteur; ce qui ne nous empêche pas de considérer cette œuvre (dont les pages du début, avec leur accent grave et douloureux, comptent parmi les plus émouvantes de Casella) comme particulièrement significative.

La même année voit naître la *Suite* en do majeur pour orchestre; les années suivantes nous apportent des œuvres de musique de chambre et une comédie chorégraphique en deux actes, sur un argument de J.-L. Vaudoyer : *Le Couvent sur l'eau* (1911-12) (Il convento Veneziano), conséquence de la révélation des Ballets de Diaghilew. Cette œuvre — dont une suite symphonique a été tirée — marque un progrès au point de vue orchestral. Mais son caractère reste plutôt impersonnel à cause de plusieurs influences que l'auteur même (dans l'étude critique publiée en guise de préface à son livre « 21 + 26 ») définit : *hétérogènes et contradictoires*.

La « Barcarolle » toutefois, avec la souple vocalise de son soprano-solo, a déjà le charme particulier de tant d'autres Berceuses et Siciliennes dont le mouvement de 12/8 et 6/8 deviendra une des prédilections de notre musicien; tandis que l'« Allegretto molto moderato e ridicolo » du « Pas des vieilles dames » dévoile au rythme de son thème sautillant l'ironie discrète de l'esprit casellien.

Après le *Couvent sur l'eau*, que Mario Castelnuovo-Tedesco considère avec raison comme une « œuvre exquise et raffinée », mais qui « en suivant la vision qu'avait de Venise un poète parisien, restait trop proche du goût français », Casella par un énergique coup de barre, se reporte sur la voie un instant délaissée et s'inspire de Carducci.

Avec *Il Bove* et *Pianto antico* pour chant et piano, voilà *Notte di Maggio* (1913), poème pour une voix et orchestre, (1) œuvre importante et qui démontre l'enrichissement du langage musical obtenu. Casella adopte franchement une écriture polytonale et polymodale; son style se fait net, vigoureux. Les limites de cette étude ne nous permettent pas une analyse détaillée des œuvres, qui devrait être accompagnée de nombreuses citations musicales. Nous nous bornerons à observer au sujet de ce poème (qui date

(1) Ces trois poèmes font partie des « Rime Nuove » de G. Carducci.

de l'année même du *Sacre du Printemps*) que l'influence de Strawinsky — notée paraît-il par quelques critiques — nous semble se réduire à une similitude de procédés. Pour le reste, la *Notte di Maggio* diffère profondément des créations strawinskyennes de la même époque.

Avec *Notte di Maggio* s'affirme ce qu'on a appelé le « deuxième style » de Casella, ce deuxième style comprenant des œuvres écrites de 1913 à 1920 : cette classification ne nous paraît pas indispensable.

En suivant chronologiquement la naissance des œuvres, en les étudiant non seulement dans leur structure mais surtout dans leur esprit, on décèle chez tout créateur digne de ce nom un fil conducteur, souvent caché par la complexité de certaines apparences, mais qui n'en est pas moins réel. Parcourant toute une production musicale, ce fil conducteur coordonne d'une façon rigoureusement logique les aspects différents. Dans le cas d'un Casella, plus d'une interprétation erronée a été donnée aux ouvrages de cette période dont la plus frappante caractéristique est la prépondérance de l'élément harmonique que l'auteur lui-même a défini, non sans sévérité, « une rhétorique harmonique ». Expériences, a-t-on dit, recherches, tentatives dans le domaine purement technique, scientifique de la musique : ce jugement n'est pas étonnant, de la part de critiques conservateurs à tout prix, mais il résulte de l'incompréhension des motifs profonds de ces expériences, nécessaires à un compositeur pour forger son langage personnel sans renoncer aux conquêtes modernes. Il est donc tout naturel que Casella élargisse sa conception initiale d'une harmonie monotonale en arrivant au véritable « contrepoint harmonique » de *Notte di Maggio*. Ses réalisations d'accords superposant plusieurs tonalités (1) peuvent, avec le sentiment atonal qui s'en dégage passagèrement, avoir trompé les critiques qui ont souvent appliqué la définition d'atonales à des œuvres comme *Notte di Maggio*, *Elegia Eroica*, *A notte alta*, dont la polytonalité ne rompt aucunement les liens avec le principe tonal.

L'œuvre d'un Schönberg ne pouvait laisser indifférent l'esprit de Casella profondément attentif à tout mouvement novateur, si bien que l'atonalité put lui apparaître pendant un certain temps comme l'aboutissement nécessaire de l'évolution musicale; opinion que le musicien italien jugea plus tard avoir été une « erreur de vision » due à certaine « intransi-

(1) Nôtens, dans *Notte di Maggio* l'accord « synthétique » majeur-mineur, qui superpose les tonalités de si majeur, do dièse majeur, sol majeur et si mineur; et encore, dans la même œuvre l'accord des douze demi-tons chromatiques en quarts superposés.

geance théorique ». Il devait modifier son jugement — sans pour cela vouer une admiration moins grande à l'effort créateur du maître viennois. L'atonalité ne sera plus pour Casella que la « suprême convulsion du chromatisme romantique ». Cette vision — que nous serions tentés d'appeler « illusion acoustique » — reste d'ailleurs limitée pour Casella au champ théorique. Le contraste momentané entre théorie et réalisation s'explique du reste aisément, soit par des considérations d'ordre musical se rapportant surtout à la culture classique du musicien, soit — et peut-être encore mieux — par des raisons profondément inhérentes au tempérament de la race latine : la suppression de la notion tonale réalisée par Schoenberg avec son échelle unique de douze sons, et le manque de modulation — au sens traditionnel — qui en dérive, donnent en effet au langage atonal un caractère inévitablement monochrome, (trop gris, voudrions-nous dire), trop dépourvu de ces possibilités de contraste, de variété, de lumière, indispensables à la traduction musicale d'une pensée et d'une sensibilité méditerranéennes.

Ce n'est donc pas d'atonalité qu'il convient de parler à propos des œuvres de Casella écrites entre 1913 et 1920, mais seulement d'un usage très libre et très raffiné de la polytonalité tant harmonique que mélodique, enrichie par l'emploi fréquent des modes anciens. La polytonalité harmonique étant envisagée par notre musicien comme un moyen sonore plus particulièrement expressif, nous la trouvons largement utilisée dans les *Nove Pezzi* pour piano (1914), dont le premier morceau « In modo funebre » reste à notre avis l'une des créations pianistiques plus intéressantes de Casella; *Pagine di guerra* — pour piano à quatre mains — (1915, orchestrées en 1916) — qui contiennent une « Berceuse » où le charme sonore s'allie à l'élégance de la forme, et où nous trouvons un exemple significatif de polytonalité mélodique (1); *Pupazzetti* — pour piano à quatre mains (1916, orchestrés en 1918), pièces brèves où, encadrés par une « *Marcietta* » et une « *Polka* » à l'allure enjouée et cocasse, un « *Notturmo* », une « *Serenata* », une « *Berceuse* » évoquent l'aspect humain et nostalgique des Marionnettes; la *Sonatina* — pour piano à deux mains (1916), œuvre difficile, un peu cérébrale peut-être en sa complexité harmonique et ses recherches de timbre, et qui exige de l'interprète une parfaite maîtrise dans le jeu de la pédale;

(1) Superposées au balancement en 6/8 du *mi mineur* de la basse formant pédale, quatre lignes mélodiques se déroulent : la première évoquant — en dépit de quelques notes étrangères — le mode dorien, la seconde, la tonalité de *mi majeur*, la troisième et la quatrième respectivement la gamme chromatique, et celle par tons entiers.

A notte alta, enfin, poème pour piano (1917, transcrit en 1921 pour piano et orchestre), création musicale d'une valeur singulière, réunissant de rares qualités de construction et de force expressive.

Nous mentionnerons encore deux œuvres importantes de cette période : *L'Adieu à la vie*, quatre poésies lyriques funèbres de Tagore traduites par André Gide et mises en musique par Casella, en 1915, pour chant et piano (transcrites en 1926 pour voix et 16 instruments) et *Elegia eroica* pour orchestre (1916) qui soulignent le penchant de Casella pour le tragique.

Il a été nécessaire, jusqu'ici, d'accorder une attention spéciale au langage harmonique du musicien à cause de l'importance prépondérante de cet élément dans ses œuvres écrites avant 1920. A ces années productives (nous aurions dû mentionner encore une œuvre intéressante, la *Siciliana e Burlesca* pour piano, violon et violoncelle (1914) ainsi que des pièces pour piano et pour pianola (1918), fait suite une période assez longue — s'étendant de 1918 à 1931 — de recueillement et de méditation qui nous révèle deux œuvres seulement, et nettement différenciées, bien qu'écrites au courant de la même année 1920. Il s'agit des *Cinq pièces* pour quatuor à cordes et des *Onze pièces enfantines* pour piano. Si les *Cinq pièces*, (*Préludio, Ninna-nanna, Valse ridicule, Notturmo, Fox-trott* (1)) nous montrent un Casella encore préoccupé de recherches de timbre, de sonorité, de rythme, les *Onze pièces enfantines* ont une importance toute particulière. La simplification harmonique y apparaît en même temps qu'un retour à l'écriture diatonique. Le rôle plus libre et plus développé qu'acquiert la mélodie, fait que ces pièces (parmi lesquelles nous choisissons de préférence le *Prélude*, le *Boléro*, le *Menuet*, la *Gigue* et la *Berceuse*) préludent au style « purifié », fait d'équilibre et de clarté, (qu'on a appelé style définitif) et dont Casella affirmera la conquête dans des œuvres qui vont suivre.

II

C'est avec des mélodies pour chant et piano que Casella fait réentendre sa voix après trois années de silence : les *Tre canzoni trecentesche* (1923) —

(1) Le « Fox-trott » est une tentative de transposition inspirée du jazz; la technique en est savante, même trop savante, mais l'esprit en demeure nettement européen. A ce propos pouvons-nous noter que Casella a écrit un jour non sans raison qu'il fallait laisser aux Américains le soin d'introduire les formules du jazz dans la musique de chambre ou symphonique. Les tentatives de Strawinsky, Ravel ou Casella pour écrire à l'européenne des blues et des fox-trott peuvent être considérées comme manquées.

dont la première est inspirée par Cino da Pistoia (1), les deux autres par des textes anonymes — ont été justement placées parmi les meilleurs modèles de la musique vocale italienne de ce temps, la perfection de la forme nous frappe, l'inflexion vocale est exquise. Les *Quattro favole romanesche* — (1923) — sur des textes en dialecte romain du poète Trilussa, transposent en musique et avec beaucoup d'esprit la verve caustique de notre musicien. Dans *La Sera Fiesolana* — sur la « laude » bien connue de Gabriel d'Annunzio (2) — écrite aussi en 1923, la structure du poème engendre la nécessité d'une déclamation rapide qui, si elle réussit à éviter de fractionner les périodes, n'en nuit pas moins à l'expansion mélodique; la valeur de cet ouvrage se fonde donc plus particulièrement sur ses qualités de construction et sur la richesse de la partie de piano.

L'année 1924 nous apporte le *Concerto pour deux violons, alto et violoncelle*, qu'on pourrait définir une revanche de la ligne et du contrepoint sur l'écriture harmonique et « coloriste » des *Cinq pièces* pour quatuor à cordes. Les formes des différentes parties (*Sinfonia*, *Siciliana*, *Minnetto recitativo e aria*, *Canzone*) tout en s'inspirant des modèles italiens du xvii^e et xviii^e siècle, et en utilisant — comme dans la « *Sinfonia* » — certains procédés familiers à Bach, accomplissent une véritable résurrection. L'esprit créateur de Casella réalise en ces pages — tour à tour vigoureuses ou délicates, sereines ou enjouées — une forme d'art absolument personnelle, de haute valeur et tout à fait nouvelle.

Les qualités tout italiennes de ce *Concerto* s'affirment immédiatement après dans le cadre plus vaste de *La Giara* (1924) — comédie chorégraphique en un acte, sur un sujet de Luigi Pirandello. Cette œuvre réunit en une synthèse harmonieuse les meilleurs dons de Casella qui s'y manifestent de la façon la plus naturelle avec un relief singulier. Les caractéristiques d'*italianità* et la place toute spéciale que *La Giara* mérite dans le théâtre italien ont été trop unanimement reconnues pour qu'il soit nécessaire de nous étendre sur ce point; de même ne ferons-nous que confirmer l'opinion d'un Liuzzi, d'un Castelnuovo, d'un Labroca, en observant que ce ballet dépasse les limites d'un ballet ordinaire, et retrouve l'allure et le caractère de l'*opéra-buffa*, celui de la *comédie rustique sans paroles*. C'est plutôt sur la valeur musicale intrinsèque de cet ouvrage que nous

(1) *Rime* di Cino da Pistoia, ordinate da G. Carducci; « *Innamoramento e amore* », xxvi.

(2) G. d'Annunzio. — *Laudi* : Alcione.

voudrions nous arrêter un instant pour souligner le haut degré d'intensité expressive atteint par Casella. La mélodie populaire largement utilisée, abandonne son état primitif; elle subit diverses transformations et reflète la personnalité du compositeur. Le langage harmonique épuré mais non moins savoureux, touchant aux limites de l'âpreté et de la douceur s'avère de plus en plus comme la résultante de souples contrepoints. Les rythmes les plus variés se succèdent, naissent pour ainsi dire l'un de l'autre avec la plus fraîche spontanéité. L'orchestration enfin — d'où toute enflure, tout remplissage sont bannis pour faire place à une élégante clarté — révèle l'étonnante maîtrise que les ouvrages suivants ne feront que confirmer. Ainsi, par l'heureuse association et l'équilibre de tous ces éléments, *La Giara* nous semble une des œuvres les mieux réussies de Casella, fils spirituel de Scarlatti et de Rossini : *La Giara* réalise magnifiquement la promesse d'*Italia*.

III

Avec la *Partita* pour piano et orchestre (1924-25), Casella inaugure une série d'œuvres instrumentales dont l'importance mériterait un commentaire plus étendu que celui auquel nous devons nous limiter. L'œuvre débute par une « *Sinfonia* » débordante de vie et se termine par une « *Burlesca* » animée d'une verve bouffonne. Ces deux parties encadrent une « *Passacaglia* » dont la perfection et la nouveauté de forme (le procédé de *variation* étant poussé jusqu'à la transformation du thème qui reparait intégralement à la fin du morceau) nous intéressent profondément. L'accent noble et grave de ces pages inspirées nous émeut. L'écriture pianistique porte la marque de Casella, qui traite l'instrument en profond connaisseur, en lui attribuant un rôle éminemment musical et sans jamais recourir aux vaines parades de virtuosité. L'orchestre, réduit à l'essentiel (cordes, trompettes, clarinettes, hautbois et timbales) résonne admirablement.

Le *Concerto Romano* (1926), pour grand orgue et orchestre à cordes auquel viennent s'ajouter trois trombones, trois trompettes et timbales, est une œuvre imposante, en quatre parties : *Sinfonia*, *Largo*, *Cadenza* et *Toccata*. Son titre ne doit faire penser à aucune intention descriptive, mais trouve sa raison — comme l'a expliqué Casella lui-même — dans la nature subjective et non contemplative de son inspiration « romaine ». Précédé par une introduction lente, l'« *Allegro* » de la *Sinfonia* utilise les procédés de développement de la sonate en même temps que les ressources et les artifices les plus variés du contrepoint; la lumineuse péroration prépare

le contraste avec le grave début du « *Largo* », page expressive, aux accents dramatiques, alternant avec des épisodes de calme et de sérénité. La « *Cadenza* » a l'allure d'une improvisation; elle rappelle en son esprit, comme l'a noté Mario Labroca, la manière de Frescobaldi, et s'enchaîne à la « *Toccatto* » où s'affirment une force vibrante, une authentique grandeur.

C'est en cette même année 1926 que le culte de Casella pour Domenico Scarlatti lui inspira une œuvre qui, en son genre, pourra être difficilement surpassée : la *Scarlattiana* — divertissement pour piano et 32 instruments sur des thèmes du grand napolitain. Une *Sinfonia*, un *Minuetto*, un *Capriccio* une *Pastorale*, un *Finale* se succèdent, où piano et orchestre dialoguent avec une fantaisie, un esprit, une élégance à la fois étonnants et charmants. Les thèmes et les fragments de thèmes scarlattiens sont traités avec une rare sensibilité, avec une verve étincelante.

L'année suivante (1927) voit paraître la *Serenata* — pour clarinette, basson, trompette, violon et violoncelle — en six parties : *Marcia*, *Minuetto*, *Notturmo*, *Gavotta*, *Cavatina*, *Finale*. L'auteur ayant déclaré qu'il entendait rester fidèle à l'ancienne signification du titre : « Musique de chambre légère et divertissante », il convient de voir dans cette œuvre une nouvelle preuve de maîtrise. Nous ne saurions mieux l'illustrer qu'en citant l'opinion d'Henry Prunières, qui après en avoir loué la saine modernité et la fraîcheur d'inspiration, la définit « œuvre rayonnante, d'une verve endiablée où chaque instrument conserve sa personnalité, joue son rôle dans cette *Commedia dell'arte* traitée avec une dextérité admirable ».

La *Sonate en do majeur* pour piano et violoncelle date de la même année 1927; quatre parties la composent, enchaînées deux à deux : *Preludio*, *Bourrée*, *Largo*, *Rondo*. Une riche substance musicale est coulée dans ces formes, toujours renouvelées par l'invention et l'original « sens constructif » du compositeur; aussi cette œuvre est-elle encore un document caractéristique de ce style casellien (inauguré par le *Concerto* pour quatuor à cordes) exempt de tout échevèlement dans les mouvements vifs autant que de tout sentimentalisme dans les adagios et qui mérite bien par sa mesure, sa sérénité, sa profondeur, qu'on le nomme « classique ».

Le *Concerto en la mineur* pour violon et orchestre (1928) s'éloigne quelque peu du « classicisme » de la *Sonate* pour violoncelle, dont il n'égale ni la sobriété ni l'intensité expressive. Dans les trois mouvements, le musicien donne libre cours à sa virtuosité (la partie de solo, avec ses deux cadences très développées, nous montre encore une fois la surprenante habileté de Casella dans l'écriture pour les instruments) et réalise une œuvre riche

et brillante. Avec la fusée éclatante de ce *Concerto*, Casella interrompt la série de ses créations instrumentales pour entreprendre la composition — depuis longtemps méditée — de la *Donna Serpente*.

IV

Au sujet de la *Donna Serpente* il nous semble avant tout nécessaire de résumer brièvement les idées de Casella sur le théâtre lyrique, d'après l'exposition qu'il en fit en un article publié par l'« Italia Letteraria » du 13 mars 1932, peu de jours avant la création à Rome de son « *opera-fiaba* ».

« Fondé sur un fait d'une nature invraisemblable et arbitraire — c'est-à-dire sur des personnages qui *vivent en chantant* — le théâtre lyrique appartient, ne fût-ce que pour cela — à un genre entièrement fantastique. La « musique ne doit donc pas borner son rôle à l'illustration plus ou moins « réaliste de l'action scénique mais, en s'évadant de ses étroites limites, elle « doit dominer l'ensemble, planant dans l'espace illimité de la fantaisie. » La grandeur du théâtre — observe encore Casella — coïncide avec la souveraineté de la musique, tandis que la décadence a commencé avec les tentatives de superposer à l'élément musical un élément psychologique. « Le « théâtre ne peut vivre que du sentiment créé par la musique elle-même. « La nécessité de l'expression d'une somme de sentiments constitue la raison « musicale essentielle de la création lyrique. L'action doit donc suivre « les lois de la musique, car ces lois se réduisent à leur tour aux lois dramatiques, la symphonie étant un drame au même titre qu'une action théâtrale. » Ces principes bien établis, aucun doute ne pouvait subsister sur le choix de la forme; l'exclusion du drame au sens wagnérien ou post-wagnérien aussi bien que du mélodrame périmé et tout naturellement encore de ce théâtre vériste que notre musicien considéra à juste titre d'origine non italienne, orientait Casella vers des modèles dont la raison d'être fût avant tout musicale. Quant au problème non moins important du rôle du chanteur, l'auteur de la *Donna Serpente* — jugeant possible un retour au « *recitar cantando* » sans renoncer aucunement aux ressources du langage musical moderne — était bien décidé à restituer au chant la première place, qui, depuis Wagner, lui avait été trop souvent contestée.

C'est donc l'exemple du Verdi d'*Otello* et de *Falstaff* que notre musicien a choisi en composant la *Donna Serpente*, et celui encore d'un Mozart qui crée un style à la fois symphonique et théâtral, et dont l'orchestre — loin de submerger les parties vocales — leur accorde un soutien, « magique »

par la justesse de son timbre et par l'élégante souplesse de la polyphonie.

La fable de Carlo Gozzi — qui tenta jadis Wagner (1) — avait depuis longtemps séduit Casella à cause des possibilités musicales que l'argument fantastique — étrange association tout ensemble grandiose et dynamique de tragique et de grotesque pouvait suggérer. La variété de ces éléments présentait pourtant son côté faible; complications excessives dans le développement de l'action, qui en devient peu intelligible pour le spectateur. La réduction de C. V. Lodovici ne put complètement éliminer ce défaut. Mario Castelnuovo Tedesco — dans une intéressante étude sur la *Donna Serpente* (2) a justement observé que les épisodes les mieux réussis étaient aussi ceux qui s'écartaient le plus de Gozzi : le Prologue, la Bataille du deuxième acte en forme de ballet), le finale du même acte et le chœur initial du troisième acte; et que la création musicale avait été plus favorisée par les situations les plus simples et les plus humaines.

Sans discuter sur les *dérivations* que plusieurs musiciens ou critiques ont pu noter dans la *Donna Serpente* (on a cité Monteverdi, Spontini, Mozart, Rimsky-Korsakow, que certes Casella — dans la profondeur et l'étendue de sa culture — ne pouvait ignorer) l'impression dominante que nous éprouvons est celle de nous trouver en présence d'un musicien qui fait du théâtre en restant avant tout musicien.

C'est l'écriture des chœurs que nous croyons devoir souligner et qui s'avère savante et variée, tour à tour richement harmonique et soûplement polyphonique, en même temps que la parfaite aisance des voix « solo », dont la déclamation chantée reste toujours dégagée et ne perd jamais le premier plan, même dans les passages de grande sonorité. Ce significatif hommage aux droits du chanteur n'a coûté à Casella aucun « renoncement » à ses droits de *musicien pur* : aussi nous semble-t-il tout naturel que les pages plus vivantes et colorées, plus inspirées et profondes (3) soient celles où la musique — entièrement affranchie du souci de l'action scénique — s'élève librement pour s'épanouir, souveraine absolue, dans l'infini de la fantaisie.

(1) Sur ce même sujet de Gozzi modifié (la femme étant changée en statue), Wagner composa son premier opéra *Les Fées* (1833).

(2) Étude parue en avril 1932, dans la revue « *Pégaso* ». (Florence).

(3) Par exemple, l'émouvante première scène chorale du troisième acte, aussi bien que les fragments purement symphoniques, d'ailleurs réunis par Casella en deux suites d'orchestre qui comprennent le *Rêve du Roi Altidor*, l'*Interlude* et la *Marche guerrière* du deuxième acte, la *Sinfonia*, le *Prélude*, *Bataille* et *Finale* du troisième acte.

Avec *La Favola di Orfeo* (1932) — opéra de chambre en un acte — (sur un texte de Corrado Favolini extrait de la tragédie de Politien) le style de Casella, ferme, sobre, élégant, atteint sa perfection. C'est ce style qui caractérise incontestablement la personnalité du compositeur. L'impression de sereine clarté qui émanent de cette *Favola*, prouve combien l'auteur a dû la méditer et la mûrir en soi-même : la réalisation ne lui a coûté que quarante jours. Avec un maximum de simplicité — orchestre, chœur, solistes, tout est réduit à l'essentiel — le musicien arrive à des résultats surprenants. La fraîcheur expressive des parties vocales, le goût exquis avec lequel la substance musicale est vêtue de formes classiques : aria ou rondo, la légèreté et la transparence de l'orchestration, parent cette belle œuvre d'un charme singulier (1).

Après *La Favola di Orfeo*, Casella revient à la musique purement instrumentale avec deux compositions de chambre, écrites en 1932 : une *Sinfonia* pour piano, clarinette, trompette et violoncelle et *Due Ricercari sul nome Bach* pour piano (peut-être la plus parfaite création pianistique de Casella jusqu'à ce jour) — apposant à la polyphonie sévère et pourtant expressive du « *Funèbre* » la construction serrée et le puissant dynamisme de l'« *Ostinato* ». Nous arrivons ainsi aux deux ouvrages plus récents de Casella (datent de 1933) : *Introduzione, Aria e Toccata* pour orchestre, et *Concerto* pour piano, violon, violoncelle et orchestre, ouvrages de la plus haute valeur et qui mériteraient à eux seuls une étude spéciale (2).

V

L'esquisse « panoramique » de l'œuvre de Casella ainsi tracée, il ne nous reste qu'à énoncer brièvement la conclusion suggérée par un travail plus profond d'analyse qui — comme nous l'avons déjà dit — demanderait trop de place pour être exposé ici.

Un « style Casella » est aujourd'hui une indéniable réalité : ce style — dont le caractère national s'impose — réunit les éléments traditionnels et les conquêtes plus récentes en une fusion harmonieuse.

Perfection de la forme, vivante spontanéité du rythme, dynamisme, profondeur, clarté : telles nous paraissent être les plus frappantes caractéristiques de l'art casellien, singulière affirmation du génie italien dans le vaste champ de la musique européenne.

L. CORTESE

(1) Nous citerons, comme particulièrement séduisants, le commentaire symphonique à la résurrection d'Eurydice et la *Baccanale* finale, véritable trouvaille, avec son « *decrecendo* » jusqu'au « *pianissimo* » sur lequel l'œuvre prend fin.

(2) Cf. *Revue Musicale*, Nos 140 et 143.