



Quelques notes sur la musique italienne moderne

I

On a reparlé de Giuseppe Martucci il y a quelques semaines, à l'occasion Bologne ; mais, comme il arrive en d'une commémoration de lui, faite à pareil cas, on a pris la forme apologétique et confondu, à tout moment, la figure morale et la personnalité artistique. Et si la première fut, sans aucun doute, très élevée, assez pour légitimer le souvenir respectueux gardé au compositeur napolitain, la seconde ne peut être considérée sans les réserves que nous allons faire. Ce que nous écrivions en 1924 (*« Plus je considère leur œuvre — me référant à Martucci, Sgambatti, Sinigaglia, Bossi et quelques autres — pensant au moment historique où ils en ont écrit la meilleure partie et à celui qui a suivi immédiatement, plus j'acquies la conviction que leur noble effort intéressa la culture plus que l'art : ce fut un mouvement stérile, un peu académique et pédagogique, commencé et suivi avec une conviction qui n'était pas de l'enthousiasme, privé de chaleur et de cet élément violent et chaotique accompagnant toujours les mouvements artistiques destinés à avoir une vie réelle et féconde. »*), nous pouvons le répéter encore aujourd'hui après une récente reprise de contact avec la musique de Martucci, le meilleur, certainement, d'entre les musiciens cités. Epigone d'un romantisme déjà fatigué — combien peu on pense à Beethoven en relisant les deux *Symphonies* de Martucci, comme, au contraire, on pense à Brahms, c'est-à-dire à un art déjà corrompu, dans lequel l'héroïsme a une saveur familière et frelatée et la passion s'est faite tendre *pâmoison*, et qui porte en soi les germes de ce que sera plus tard le sentimentalisme bour-

geois — et, ce qui est plus grave, épigone sans ancêtres, descendant et continuateur hypothétique de ce qui n'avait jamais été en Italie sentiment et poétique vivants et sentis. Pannain l'a écrit justement : « *On peut avoir un Brahms quand en 1820 il y a eu Beethoven et en 1840, Schumann, mais non quand, en 1820, il y a eu Rossini et, en 1840, Mercadante* » ; ce à quoi l'on pourrait ajouter, ce qui conviendrait encore mieux à notre cas, qu'un Bruckner et un Max Bruch, contemporains à peu près de Brahms, se trouvent, vis-à-vis du grand romantisme, dans une position toujours plus inférieure, mais légitime et non forcée. Martucci, au contraire, força son tempérament avec la volonté tendue jusqu'au sacrifice de créer une conscience symphonique italienne et se fit probablement illusion ; comme je vois, d'autre part, se faire illusion aujourd'hui encore quelqu'un qui peut écrire de lui, qu'il réussit « à imprégner les plus philosophiques dissertations, de ses sentiments natifs de clarté, d'amabilité, de sens mélodique et vocal. » Il nous semble, au contraire, que dans cette tentative de greffe et de conciliation, qui dut assumer le caractère et la violence d'une profonde lutte intime, la victoire n'est pas restée au méridional, mais au concitoyen idéal de Brahms. Quelques-unes de ses pièces de piano, parmi les moins connues, nous font penser, avec regret, à ce que ce très noble artiste nous aurait peut-être donné si le mirage de la *symphonie* ne l'avait égaré et absorbé entièrement ; peut-être nos descendants connaîtront encore de lui un *Intermezzo*, une *Sérénade*, la très célèbre *Novellette*, mais ils auront sûrement oublié les *Symphonies*, le *Concerto* pour piano, le *Quintette* et aussi ce cycle de *Lieder* à la Schumann, dans lequel Martucci, tout pris par son rêve romantique, a pris les pauvres vers de Rocco Pagliara pour ceux du poète de Loreley.

Le mouvement pour la « musique pure » qui s'incarne en Martucci, sans attaches vives avec le passé, est resté isolé et sans conséquences : la renaissance musicale italienne ne témoigne pas de l'avoir connu et apprécié, même si la culture musicale lui a dû une première impulsion et le goût un premier et salutaire baptême.

II

Plus nous nous éloignons de ce que nous avons appelé il y a quelques années, le « premier mouvement » de la renaissance musicale italienne — c'est-à-dire la période qui a vu s'affirmer en Italie la volonté absolue d'une musique libérée du mélodrame vériste, période qui va à peu près de 1910

à 1920 — plus claires et dominantes nous apparaissent les personnalités des musiciens qui osèrent poser ce problème artistique et le résoudre, chacun pour son compte et selon son propre tempérament, mais sans aucunes concessions au goût régnant, avec une rigueur et une abnégation qui ne seront jamais suffisamment appréciées. Examinant de nouveau l'œuvre d'Ildebrando Pizzetti, de G. Francesco Malipiero, d'Alfredo Casella, à distance de quinze années, et plus, du jour où nous en avons parlé pour la première fois dans des revues musicales — et ceci est pour nous un motif d'orgueil — revoyant leur position dans le cadre de la musique européenne en général et de l'italienne en particulier, d'un point de vue nécessairement différent et avec un esprit sur lequel fatalement le cours des années a agi aussi bien que les événements passés, il ne nous semble pas devoir changer une syllabe au jugement exprimé alors sur leurs œuvres. L'Italie compte aujourd'hui une bonne phalange de musiciens aux environs de la trentième année, mais ces trois figures n'ont rien perdu de leur vivacité, de leur pouvoir d'irradiation et de leur force d'attraction. Parmi les jeunes, tous ceux qui comptent sont tournés vers l'une ou l'autre et si l'on ne peut parler d' « écoles », on peut, du moins, parler de « maîtres ». Naturellement, chacune de ces influences est différente par le mode et l'intensité de son action : si celle de Casella conserve un certain caractère de « propagande », et s'exerce surtout dans le champ de la culture dont l'auteur de *Scarlattiana* est si rempli, celle de Pizzetti est, à la fois, plus profonde et plus limitée et mêlée aux motifs musicaux d'autres, spirituels et moraux. Quant à Malipiero, on peut dire que, malgré son « splendide isolement », on lui doit quelques signes d' « européisme, » nécessaires, selon nous, pour contrebalancer certaines tendances « paysannes » qui, laissées maîtresses du champ, conduiraient nos compositeurs à une vision de plus en plus limitée.

III

Casella a recueilli en volume quelques articles publiés ça et là dans ces dernières années : le *leit-motiv* de la plupart d'entre eux est constitué par cette affirmation que lui, Casella, après vingt-six ans de recherches, de tentatives, voire même de « bévues », a trouvé finalement le style musical italien moderne. Vingt-six ans où tout cela a été utile et même nécessaire pour débarrasser l'horizon et montrer clairement la voie juste. Ainsi Casella explique son évolution du romantisme décadent au classicisme, de Mahler à Scarlatti, à travers Debussy, Ravel, Schœnberg et Strawinsky ;

et il voudrait d'une certaine manière identifier ce *curriculum* avec celui de la musique italienne moderne. La conclusion est celle-ci : que la musique italienne moderne — entité un peu vague et abstraite — tend vers l'ordre, après une période d'incertitude et de désordre relatif, ce qui est, pour le moins, une tautologie, car un art sans ordre ne peut exister (quand le mot est entendu, comme dit Casella, « dans sa plus haute valeur transcendante de sérénité, activité et de bien-être spirituel »). Mais ce que Casella veut dire, en réalité, avec ce mot, nous l'apprennent ses œuvres, ses dernières œuvres — de 1923 à aujourd'hui, c'est-à-dire depuis ces *Chansons du XIV^e siècle* qui marquent, selon l'auteur, la fin de l'erreur et l'atteinte du « but difficile » : œuvres d'une clarté indiscutable et d'une maîtrise technique absolue, mais pauvres de cette ferveur et de ce levain de vie que nous avons signalés dans les travaux précédents de Casella, dans un temps où notre ami luttait énergiquement, bien qu'avec peu de résultats, pour redonner un ton européen au provincialisme musical italien. La manière actuelle, scarlattienne ou rossinienne ne nous paraît guère pouvoir ouvrir un horizon nouveau, une voie ensoleillée aux musiciens de demain ; nous craignons au contraire que ce jeu de thèmes qui sentent l'opéra-bouffe et les sonates du XVIII^e siècle, cet abus de cadences d'une ingénuité tout à fait artificielle, fatigueront plus vite encore que ces autres choses qui, nées en Europe Centrale, dans des consciences fatiguées et déprimées, firent, pendant quelques années, l'ornement des festivals de musique moderne et nous sont si lointaines aujourd'hui qu'elles semblent appartenir à une autre génération. Il nous semble que cette discipline extérieure — qui d'ailleurs n'est pas particulière à la musique italienne mais se retrouve, comme exigence spirituelle, dans la musique de chaque pays — doit être considérée encore comme une réaction et destinée, par conséquent, à être surpassée : nous sommes encore dans la phase de l'équilibre instable. (Ceci, naturellement, doit être entendu dans un sens général et n'exclut pas l'existence, heureusement en Italie comme ailleurs, d'œuvres d'art concrètes, soustraites au mouvement des masses et brillant de leur lumière propre.) Casella, homme et artiste, nous semble un produit parfait de cette période si mouvante et dynamique qui, en art, a commencé avec les premières années de notre siècle et, selon nous, n'est pas encore close : talent, goût, rapidité d'intuition et d'orientation, maîtrise absolue du métier (« artisan supérieur » suivant sa propre définition) font de Casella une personnalité unique, j'ose le dire, dans le monde international : unique à condition qu'il ne renonce pas à cette fonction d'agitateur d'idées, d'apôtre inquiet

d'un art toujours neuf, fonction qu'il a assumée jusqu'ici si parfaitement. Mais un Casella pareil à l'auto-portrait de son livre, un Casella parvenu à son but et reposant dans la « sereine plénitude d'un midi d'été », déjà un peu sentencieux et paternel, en vérité nous ne nous y attendions pas et nous voudrions qu'il fût le fruit d'une illusion et d'une crise passagère d'optimisme.

Pizzetti a accompli depuis peu sa cinquantième année ; à cette occasion un groupe d'élèves (ou plutôt de jeunes disciples, à l'exception de Castelnovo-Tedesco qui est, à notre connaissance, l'unique élève *ab imis* du Maître de Parme) a composé et fait éditer chez Ricordi, un *Hommage à Ildebrando Pizzetti*. Y figurent, entre autres Virgilio Mortari, Mario Pilati et Antonio Veretti, c'est-à-dire trois des jeunes musiciens italiens (les deux premiers n'ont pas encore trente ans, le troisième a dépassé cet âge de très peu), que nous suivons avec le plus d'intérêt. L'influence des œuvres de Pizzetti a été et est encore, par certains côtés, évidente chez eux : non seulement dans ces pages d'hommages où l'un d'eux témoigne d'une faculté d'imitation qui va jusqu'à la *singerie* (1), mais dans d'autres œuvres, parmi les plus importantes qu'ils aient publiées. (Ainsi, pour en citer quelques-unes, dans une *Sonate* pour violoncelle et un *Trio* de Veretti, dans deux *Sonates* et le *Quintette* de Pilati, dans une *Sonate* pour violon de Mortari.) Mais, à côté, apparaissent aussi des éléments personnels ou, tout au moins, des aspirations à la libération d'accents particuliers qui, autant qu'il nous est possible de le prévoir, pourront se concrétiser bientôt en un vrai style. Mortari, dont le « pizzettisme » est de caractère très superficiel et provisoire, sera probablement celui qui réussira le plus facilement à retrouver et à exprimer sa réelle nature qui le porte vers la comédie plutôt que vers le drame, et vers la comédie d'un comique sain et franc (malgré les essais qu'il nous a donnés d'humorisme caricatural). Ce quelque chose de pathétique qui se montre parfois dans sa musique finira par assumer ses vraies proportions et deviendra la veine de sentiment, tempérant opportunément le rire. Tempérament opposé à celui de Pilati, que je ne crois pas apte à concevoir le comique musical. L'admiration, la dévotion que ce très jeune compositeur napolitain a pour l'auteur de *Debora et Jaël*, est renforcée par certaines affinités d'ordre général, regardant la conception de l'œuvre d'art. Pilati est un compositeur solide, un constructeur sûr, il préfère les œuvres d'amples proportions suivant les formes

(1) En français dans le texte.

du XIX^e siècle qu'il cherche à adapter à son tempérament, sans en forcer le cadre. Si l'on pouvait synthétiser en un mot la physionomie d'un artiste on dirait que Pilati est un néo-romantique, c'est-à-dire qu'il cherche à extraire de la vie moderne et à mettre en relief tout ce qu'il y a en elle d'affinité avec les modes de sentir d'un romantique et qu'il se trouve, à cause de cela, à son aise dans les *moules* où ont mis leur empreinte les grands compositeurs du romantisme. Dans les *Sonates* de Pilati, on ne trouve pas l'effort de développer selon l'esprit de notre temps, le principe fondamental de la forme-sonate, et de retourner ainsi aux modes de faire du XVIII^e siècle, mais celui de s'exprimer de façon moderne tout en conservant les développements, les amplifications, en somme tout cet amas de richesse et de variété (et aussi de rhétorique) qui fut l'apport du monde romantique au tronc primitif. Et comme l'on ne peut dire qu'en théorie, cette seconde solution soit meilleure ou pire que la première, on peut en attendre les résultats artistiques avec la plus grande confiance.

Veretti, au contraire, peut-être appelé néo-classique, et il semble impossible qu'il ait été l'élève d'Alfano. Veretti ne me paraît pas doué d'une nature exubérante et d'une copieuse fantaisie ; mais, conscient de ses limites, il tend à tirer le plus grand profit possible du contrepoint des lignes et des masses, mettant l'idéal de la perfection dans l'équilibre technique. Si parfois il donne dans l'académisme, il faut reconnaître qu'il s'en éloigne généralement par un parfum de plein air que possèdent presque toutes ses compositions grâce au tour populaire de la mélodie et à une fantaisie qui sent l'improvisation.

V

Dans un essai intitulé *Le sens de la littérature italienne*, G. A. Borgese s'est servi du mot « majestueux » pour synthétiser le caractère de la littérature italienne à travers les siècles. « Une épithète, une phrase ne peut résumer l'esprit d'une époque ou d'un peuple, mais sert quelquefois de référence ou d'aide mnémonique. Pour la littérature française on dit généralement : grâce, ou bien : clarté, logique. On pourrait dire : loyauté chevaleresque dans l'analyse. Nous dirons pour la littérature anglaise : lyrisme de l'intimité ; pour l'allemande : audace de la liberté ; pour la russe : courage de la vérité. Les mots dont nous pouvons nous servir pour la littérature italienne sont : majesté, magnificence, grandeur. Littéraire ou non, tout l'art italien semble constamment disposé à sacrifier tout autre résultat à l'espérance du sublime. »

Convenons que, sur un plan d'approximation, et avec de dues exceptions, ceci est vrai pour la littérature ; mais, en ce qui concerne la musique, si nous la considérons dans son développement intégral, il en va un peu autrement. Ici, il semble que le concept architectonique s'impose, surtout chez les contemporains, dans son sens classique et indique mieux la tendance des musiciens italiens. Architectonique, c'est-à-dire, d'une part, lié aux exigences techniques et, de l'autre, visant à l'effet d'ensemble plus qu'aux détails : cette tendance, qu'on ne peut dire majestueuse ou monumentale (car on y comprend aussi les formes de chansons populaires) tend surtout au conclu, au fini. La mélodie a une ligne ample mais qui retombe et tend à la parabole de l'arc avec un point d'élévation maximum et deux solides appuis de chaque côté. Légère ou pesante, décidée ou incertaine, cette ligne peut s'inscrire toujours dans le cercle ou dans un secteur ; la courbe en plein cintre des architectes romains tend toujours à reparaître dans le chant vocal ou instrumental.

Cette discipline constructive — que pour commodité de rapprochement, nous avons symbolisé par l'arc — devient une force de premier ordre chez les musiciens de caractère et de volonté et s'oppose intelligemment à toutes les déviations et à toutes les séductions, d'où qu'elles viennent : pour les musiciens de nature plus faible, elle risque de devenir un formulaire de clichés, et de les lier au lieu de les soutenir et de les guider. (Neuf fois sur dix, quand un artiste parle d'ordre ou de discipline, c'est signe qu'il a trouvé plus commode de s'installer dans les chemins tracés, renonçant à l'effort, par nécessité presque toujours désordonnée, de chercher : de chercher en soi-même, pour commencer). Tel est le péril que nous découvrons dans la prédication de l'ordre qui, en art, n'est pas un élément pouvant venir du dehors, mais le fruit de la maturité et de la méditation.

GUIDO M. GATTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN
par H. Kahn-Casella.

