

EN MARGE DU FESTIVAL DE ZURICH

Querelles esthétiques : La Musique, langage proprement national

MON collègue P.-O. Ferroud a fait ici même (*R. P.* du 15 juillet) un compte rendu suggestif du quatrième festival de la S. I. M. C. (Société Internationale pour la Musique Contemporaine) qui vient de se donner à Zurich. Il a montré qu'en dehors de l'intérêt de son programme, ce festival avait le rare mérite de mettre en parallèle l'art german et l'art latin et de raviver, en quelque sorte, de vieilles mais non superflues querelles esthétiques. D'autre part, la presse allemande a commenté sans aucune prudence psychologique (des affirmations péremptoires au sujet d'une langue qui n'est point sienne me paraissent toujours des imprudences), les œuvres françaises du festival en se basant uniquement sur leurs particularités techniques, assez éloignées, il est vrai, des tendances des compositeurs allemands, ou mieux d'Europe Centrale. Ceux-ci étant au programme de Zurich au nombre de dix (et même de onze, Mjaskowsky, dans sa *Sonate* procédant surtout des classiques allemands), alors que la musique latine ne comptait que cinq compositeurs (trois Français, un Espagnol et un Italien), tout observateur german a pu croire à l'hégémonie des premiers. Et la musique des derniers — musique qu'il faut à peine prendre en considération, puisque modeste exception — n'est si profondément divergente, partant anormale, que pour être d'une espèce inférieure.

Je n'ai nullement la prétention de trancher cette épineuse

question qui relève, somme toute, de la linguistique musicale ni moins encore de faire le procès, fût-il des plus courtois, de la presse allemande. Mais je tiens tout simplement à faire remarquer qu'il se dégage du festival international de Zurich plus d'une précieuse leçon qu'il est bon de méditer.



HINDEMITH.

Pour nous Français, des œuvres comme celles de Hindemith, Weill, Geiser, Schoenberg, qui sont à l'opposé de nos tendances, nous intéressent spécialement. Nous y voyons à quel point un système presque identique pour tous peut donner des résultats différents lorsqu'il est bien ou mal appliqué. La polyphonie qui est à la base d'un Hindemith, d'un Weill, tient lieu chez celui-ci d'un débit assez creux, malgré des qualités techniques et de la finesse, tandis que chez celui-là

elle permet la mise en œuvre d'un talent robuste et austère. Chez Schoenberg, le souci contrapunctique érigé en dogme conduit à une impasse et son exemple nous met en garde contre ce poison dont semble intoxiquée à différentes doses l'Europe Centrale musicale. Un Webern, un Petyrek, un Krasa, deux Viennois et un Tchèque, sont plus près de nous parce qu'exempts de cette rigidité si opposée au génie de notre race. Krasa, qui n'ignore non plus Schoenberg, a vécu à Paris et semble en avoir gardé quelques traces de bonne humeur. Car l'Allemagne oublie trop facilement que l'école dite Viennoise brillait des noms de Haydn et Mozart pour ne prendre aujourd'hui que visage triste et sombre.

La proverbiale légèreté française ne serait-elle pas ce sourire condamné si sévèrement par le protestantisme allemand et qui cache peut-être de la tendresse et des larmes ?

Ce sourire ému ne brille-t-il pas dans la mélodie d'un Ravel, dans la palette multicolore d'un Debussy ? Quoique Brahms n'ait jamais eu ici un succès unanime, nous comprenons à peine comment certains Allemands puissent lui préférer Brückner, épigone de Wagner ; et si nous allions au fond de leur pensée, il se pourrait que Max Reger, contrapunctiste génial mais aussi la rhétorique faite musique, les satisfît plus que J. S. Bach. La pensée musicale germanique a dominé le monde pendant le XVIII^e et le XIX^e Siècle et reste encore fidèle à l'un de ses plus géniaux représentants : Richard Wagner. La symphonie littéraire d'un Mahler, la musique programmatique d'un Strauss, le romantisme Schoenbergien, la polyphonie, le chromatisme et le développement formel des derniers venus le prouvent péremptoirement. Si vivante qu'elle soit aujourd'hui, elle appartient toujours au XIX^e Siècle. Le XX^e Siècle musical s'est élaboré d'une part en France où se forgeait une langue nouvelle avec Duparc, Fauré, Franck, Chausson, Chabrier et même Massenet, pour aboutir aux somptuosités sonores littéralement inouïes d'un Debussy, d'un Ravel ; d'autre part, en Russie, avec Moussorgsky, Rimsky Korsakow et Strawinsky, encore que ce dernier ait subi l'influence de Debussy et de Ravel, et que l'auteur du *Coq d'Or* ne fut pas indifférent à Berlioz. Mais le rythme, principe vital, pénètre à peine en Allemagne où la musique vit sur son passé imposant mais lourd à porter. Les plans sonores, la palette variée des agrégations, les modulations, l'une des ressources les plus fécondes de la musique, s'enlisent sous la grisaille monotone de l'atonalité schoenbergienne, conséquence extrémiste du chromatisme tristanesque et contre lequel réagit nettement le diatonisme d'un

Casella. La subtilité du langage debussyste, l'orchestre transparent d'un Ravel, la synthèse strawinskienne devraient apprendre à l'Europe Centrale à quitter le masque tragique, à l'éclairer d'un sourire, à resserrer sa pensée. Nous, par contre, nous nous rappellerons, de temps en temps, la piété dont les Allemands entourent leurs créations et le culte qu'ils vouent à la musique, art supérieur national, soutenu par les autorités. Car plus que leurs œuvres d'aujourd'hui, leur organisation musicale solidement étayée sur une tradition maintenue au plus haut point par une culture profonde, constitue un exemple dont nous devons tirer profit. Est-il nécessaire de redire que la capacité musicale de la France est de beaucoup supérieure à l'intérêt qu'elle témoigne pour la musique ? La presse allemande admire le son miraculeux du flûtiste Moysse, insuffisamment fêté chez nous, et Régine de Lormoy, qui n'est certes pas la seule à avoir du métier et du talent, se voit traiter de cantatrice "merveilleuse", "admirable", alors que, pour certains ici, elle reste "la charmante chanteuse".

Nous avons des instrumentistes, des orchestres. Mais nous manquons de chœurs, de salles de concerts, de discipline et de subsides. Nous nous demandons avec effroi ce que serait à Paris un festival de musique internationale, quand on songe qu'à Zurich tout était incomparablement organisé (horaire des répétitions, service d'invitations pour les congressistes et la presse, réceptions officielles) que la ville et des mécènes éclairés comme Werner Reinhart soutenaient financièrement le festival, que les particuliers offraient l'hospitalité à de nombreuses personnalités musicales venues du monde entier et que la haute bourgeoisie organisait, en l'honneur de tous ces artistes, de brillantes et inoubliables fêtes.

L'indifférence française se mesure d'ailleurs à l'absence de nos artistes, de nos chefs d'orchestre, de nos éditeurs et de toute

la presse, alors que des musiciens célèbres et près de 90 journalistes venaient d'Allemagne, d'Autriche, de Tchéco-Slovaquie, de Roumanie, de Pologne, du Danemark, de Hollande, de Belgique, d'Espagne, d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique.

Il est cependant très utile que la France, dont la production musicale des quarante dernières années est l'une des premières, soit représentée à l'étranger où elle est moins connue qu'on ne se l'imagine ici et très souvent incomprise. Car la musique contrairement à l'idée répandue ne constitue point une langue internationale.

L'opinion de la presse germanique sur les œuvres françaises du festival est à ce point une pierre de touche révélatrice. Que cette opinion soit excellente pour certains compositeurs de l'Europe Centrale et sévère pour l'école française, cela serait assez compréhensible. Mais il y a lieu de s'étonner, devant son ignorance quasi-complète de cette école française, devant l'incompréhension du langage de cette dernière et devant la réduction à une seule unité, l'unité debussyste, des diverses tendances qui la régissent aujourd'hui. A témoin cette remarque : " Ferroud et Hoérée, fils spirituels de Debussy, sacrifient encore sur l'autel de l'impressionnisme ". Ce qui revient à confondre, pour le *Septuor*, Debussy et Ravel (autant dire Weber et Mendelssohn ou Berlioz et Mozart) et à ignorer Florent Schmitt et Strawinsky, dont procèdent assurément les *Foules* de Ferroud.

La musique en pays latin évolue pourtant sans cesse et il y a longtemps qu'elle s'éloigne de cet " élégant impressionnisme français, forme de transition " dont parle la *Wiener Morgenzeitung* (30 Juin 1926).

Mais je m'explique quelque peu cette interprétation simpliste de nos diverses tendances actuelles. La France s'est assimilée sans difficulté les classiques allemands puisqu'elle a appris et

apprend encore à lire chez eux. Elle a aussi été l'une des premières à découvrir le génie wagnérien et à combattre pour lui. En deçà de Wagner, elle n'avait plus, à proprement parler, une école nationale si indépendante ou si notoire qu'on pût l'opposer à l'école allemande. Jusqu'à Wagner, elle est vassale de l'Allemagne, arrivée à un apogée que nulle autre nation n'a encore égalé. Au delà de Wagner, elle commence à secouer le joug étranger pour prendre conscience de son propre visage et assiste, aux environs de 1890, à une véritable renaissance. Avec Debussy, elle s'éloigne définitivement de l'Allemagne et, dès lors, entre les deux écoles apparaissent de profondes différences techniques. Au souvenir de ses anciens maîtres Couperin et Rameau, elle abandonne le chromatisme intégral pour le diatonisme que Strawinsky raffermira plus tard ; au contrepoint scholastique, elle oppose le contrepoint d'accord debussyste et le style purement instrumental ; la polyphonie des timbres, le jeu des sonorités allègent la trame parfois trop compacte de la polyphonie germanique. Elle ne reste pas indifférente à Moussorgsky, à l'orchestre de Rimsky Korsakow, et écouterà, plus tard, Strawinsky et même le jazz. De la cristallisation de ces diverses tendances naît cette palette si particulière que l'Allemagne repère sans difficulté, sans en pouvoir saisir, toutefois, les multiples nuances. Elle considère en bloc et étiquette péjorativement " peinture sonore ", " impressionnisme " toute la musique française ou mieux celle qui présente cette sonorité diaphane qui n'est point sienne (c'est-à-dire d'essence wagnérienne) et par où la musique latine commence à différer profondément et définitivement de l'art allemand.

Dès lors, peu importe que Debussy construise thématiquement (*Quatuor, Après-midi d'un Faune*), que Ravel fasse du contrepoint pur (*Ma mère l'Oie*), et que Florent Schmitt fasse appel à la carrure ; tout cela ne sonne pas comme en Allemagne : ce

n'est que de " l'impressionnisme ". Tout semble confirmer cette thèse puisque le Polonais Tansman qui a éclairé sa palette au contact de Ravel et de Strawinsky est également égratigné. Il est vrai qu'il vit à Paris, tout comme Honegger chez qui la presse signale l'influence combinée de la musique française (" effets de sonorité ") et de la germanique (" polyphonie réelle "). On sait ce que cela signifie, puisque pour la moyenne des Allemands, l'équation empirique *Polyphonie = Musique* constitue un postulat, et que " la création artistique latine se réduit au secret bien connu de la forme claire, des rythmes piquants et de l'hégémonie du son ". D'ailleurs, le *Roi David* procède encore de " l'impressionnisme " en tant que résultat d'un " travail hâtif pour le théâtre de Mézières ".

Au fond, la France et l'Allemagne ne se sont entendus musicalement que pour glorifier Wagner, tant il est vrai que la musique est un langage national qui demande à être pratiqué longuement pour en saisir le sens profond. Depuis lors, depuis Debussy surtout, Allemands et Français ont regagné leurs retranchements respectifs. Il s'agit bien ici d'une question d'oreille, comme pour certains mets d'une question de palais. Ce qui semble fade pour leur goût, nous ravit et ce qui leur semble substantiel nous paraît indigeste. Il y a, en musique, des impondérables que certaines races perçoivent et que d'autres laissent échapper. Fauré, " musicien de salon " n'a jamais été goûté en Allemagne, alors que l'Amérique latine en fait sa nourriture spirituelle préférée. Le fait de ne jamais appuyer sur certaines cordes nous vaut souvent la réputation de musiciens superficiels et les termes musique " de boudoir " suggérant " une parfumerie moderne " traduisent, on ne peut mieux au pays germain, ce que nous appelons tout simplement raffinement.

Mais il faut reconnaître que la France reste également sourde

à certaine musique allemande. Le cas Brahms n'est pas concluant ; depuis la crise wagnérienne, les admirateurs du symphoniste augmentent sans cesse. Par contre, Schoenberg qui influence l'Europe Centrale reste assez incompris chez nous, là où un Strawinsky remporte la majorité des suffrages. Ici, Brückner, Wolff, Reger, Mahler n'ont jamais trouvé de profond écho et le génial Richard Strauss se fera difficilement pardonner certaines scories de son style. C'est ce manque d'unité de style qu'on reprochera encore à un Krenek (dont le *Concerto* pour piano, par exemple, pourrait s'intituler " Beethoven-Schoenberg *via* Wagner ") tandis que Hindemith, musicien puissant parlant une langue assez homogène, aura quelque chance de réussite.

Toutefois, il ne faut tirer de ces constatations les éléments d'un noir pessimisme et considérer l'internationalisme musical comme une tour de Babel sans issue. Il y a dans toute nation trop d'intelligences souples et persuasives, d'artistes éclairés et persévérants pour qu'on ne puisse déchiffrer, un jour, les visages multiples de la divinité Musique.

Et ce n'aura pas été le moindre intérêt du Festival de Zurich d'avoir mis en relief les divergences ethniques dans l'art des sons.

ARTHUR HOÉRÉE.

