

Ernest Krenek

A PROPOS DE « BANALITÉ »

L'« Eloge de la banalité » de Francis Poulenc, paru dans notre numéro d'octobre, a suscité nombre de réactions et de commentaires. Sous le voile du paradoxe, dans sa manière légère, spirituelle, le compositeur français a touché en effet à certains problèmes essentiels de la musique d'aujourd'hui, problèmes auxquels on ne saurait rester indifférent.

Deux attitudes — je simplifie ici pour plus de clarté — deux attitudes s'offrent au créateur : il peut, ainsi que le préconise Poulenc, s'insérer dans une tradition, emprunter au passé les éléments de son langage et s'efforcer, par un accent personnel, d'en renouveler la saveur. D'autres cependant estiment que ce langage traditionnel n'a plus de force vivante, que ses ressources ont été exploitées déjà jusqu'à leurs limites extrêmes. Ils éprouvent le besoin de partir à l'aventure, et, sur la base des conquêtes de leurs prédécesseurs, d'élargir et renouveler leurs moyens d'expression. C'est dans les pays germaniques et de l'Europe centrale que ces tendances dites avancées se manifestent avec le plus d'acuité. Il nous a donc paru intéressant de publier ici ces remarques du compositeur viennois Ernest Krenek. Après avoir remporté, il y a quelques années, un succès prodigieux dans les pays de langue allemande avec Johnny spielt auf, le premier opéra-jazz, Krenek a fait une évolution considérable, qui, à travers les chemins du néo-classicisme, l'a mené aujourd'hui à se rallier au système « des douze tons » d'Arnold Schönberg ; il le considère comme le fondement de l'ordre nouveau appelé à remplacer celui de la tonalité, dont les liens, depuis un siècle, ont été se relâchant sans cesse.

La discussion est ouverte ; Présence sera heureuse d'accueillir et de publier dans les premiers numéros de l'an prochain les opinions diverses qui ne manqueront pas de s'affirmer sur ce sujet d'un intérêt bien actuel.

LA RÉDACTION.

Si je me permets de formuler quelques observations au sujet de l'« Eloge de la banalité » de Francis Poulenc, paru dans un récent numéro de *Présence*, j'espère pouvoir le faire sans être soupçonné en aucune façon de parti pris, parce que j'ai défendu moi-même, autrefois, une position analogue. Je croyais alors qu'il était possible pour nous de rendre au matériel tonal son sens premier et d'en faire usage aujourd'hui en toute nouveauté. Je citais à l'appui de mes dires les mêmes exemples précisément que Poulenc ; je faisais remarquer que Schubert — que je considère d'ailleurs comme un des plus grands musiciens de tous les temps — s'est servi d'un vocabulaire sonore presque totalement dépourvu d'originalité, ses valeurs artistiques étant basées exclusivement sur l'ordre spécial et personnel établi par lui dans le système traditionnel.

Depuis quelques années cependant j'ai changé d'avis en ces matières. Il me semble que la situation historique dans laquelle nous sommes placés non par notre choix mais par la force des choses, nous met en face de problèmes nettement définis à résoudre, problèmes qui ne nous permettent pas de songer « à la recherche du temps perdu », quelque envie que nous puissions en avoir.

Exemplaire n° 1

Il ne s'agit pas de chercher l'inouï à tout prix pour être bien sûr de la valeur impérissable de l'œuvre à créer. Une assurance pour l'immortalité n'existe pas et jamais il ne doit entrer dans les réflexions de l'artiste de vouloir s'en procurer d'inaffables. Pour lui, il n'est que de reconnaître l'état actuel de la matière artistique, de tirer les conclusions nécessaires de cet examen et d'agir en conséquence, en recherchant toujours la ligne de la plus grande résistance, ce que je considère comme une loi de l'honnêteté intellectuelle. La vie commode, exigence juste et légitime dans le domaine matériel, me paraîtrait ignoble dans le domaine de l'esprit.

L'état le plus avancé dans lequel nous trouvons actuellement la matière musicale est la dissolution progressive de la tonalité, dont les principaux artisans furent Wagner et plus tard Debussy. Schönberg n'a fait que tirer les dernières conséquences de cette évolution en pénétrant dans la région non tonale. Le musicien qui, en pleine connaissance des résultats obtenus dans ce développement, voudrait reprendre la tâche à un stade antérieur, ne saurait que refaire le chemin parcouru déjà par ses précurseurs et aboutir aux mêmes positions. J'en ai fait personnellement l'expérience.

Voici la grande différence entre la situation d'aujourd'hui et celle de Schubert et Mozart: ces maîtres ont produit à un moment où le système tonal, dont les limites étaient loin encore d'être atteintes, se trouvait dans un état d'équilibre, de stabilité. L'état de choses que nous avons à résoudre est comparable plutôt à la situation aux environs de 1600; l'on assistait alors à la déchéance des anciens modes d'église tandis que commençait à naître ce même système de la polarité tonale dont l'abandon provoque une si grave crise dans la musique de nos jours. Vers la fin du XVI^e siècle nous trouvons des novateurs comme Cyprien de Rore, Gesualdo de Venise et le gigantesque Monteverdi, de même que dans la deuxième moitié du XIX^e, depuis Wagner. Ainsi s'explique la remarque de Poulenc que « la singularité du langage » est « une conquête moderne ».

Mais Francis Poulenc se trahit lui-même, me semble-t-il, lorsqu'il identifie l'usage du langage traditionnel avec la banalité dont il fait l'éloge. Il loue « la banalité si elle est voulue »; mais Schubert n'est pas banal et n'a jamais cherché à l'être. La banalité est une façon naturelle et vraie de s'exprimer seulement si elle n'est pas voulue, mais ingénue — en ce cas elle est « une preuve de déficience », comme Poulenc le constate justement. Si elle est voulue, préméditée, elle n'est plus une expression émanant du plein centre de la personnalité de l'artiste mais elle vient d'une zone secondaire; c'est alors une expression indirecte, sous un certain « point de vue », avec des éléments de critique, de réflexion. La vraie banalité n'est reconnue que malgré elle et à son détriment; la banalité voulue veut être aperçue comme telle, dans sa qualité dérisoire par laquelle elle démasque les moyens mêmes dont elle se sert.

Je n'ai pas le plaisir (sans doute très grand et authentique) de connaître le *Bal masqué* de Poulenc; mais ce que son auteur en raconte me paraît prouver que cette œuvre relève précisément d'un genre ironique et surréaliste. Je n'ai rien contre l'ironie... encore moins contre le surréalisme dont j'admire profondément la faculté d'entrevoir des abîmes par les fissures d'une réalité vermoulue et de les découvrir par un montage savant des débris d'un ordre en déconfiture. Mais le pratiquer ne peut être qu'une tâche un peu spéciale, en marge d'une activité directe qui devrait s'appliquer à l'élaboration d'un langage nouveau.

J'aime et admire le génie français; je ne puis m'empêcher cependant de redouter qu'en suivant trop aveuglément son instinct de répulsion contre les tendances organisatrices de la musique non tonale il ne risque de se dérober aux tâches dont nous attendons de lui l'accomplissement. Il y a des circonstances dans lesquelles une banalité voulue peut être vite et irrémédiablement confondue avec une facilité qui répond aux goûts mesquins de la paresse générale; il nous serait extrêmement précieux que les jeunes musiciens de France nous prouvent par leur production qu'ils ont pris conscience du danger de pareille confusion et su y échapper.

Quant au « système » introduit dans la musique moderne par Schönberg et son école, cela me mènerait trop loin de m'expliquer ici sur son caractère essentiel; je tiens à affirmer cependant qu'il me paraît contenir nombre d'éléments fort bien conciliables avec les incontestables besoins logiques de l'esprit latin. Une discussion sur la contrainte imposée au compositeur par la technique des « douze tons » d'Arnold Schönberg, ne peut avoir lieu qu'entre musiciens pratiquant une écriture non-tonale. Qui reste dans les limites de la tonalité (et celui qui propage la banalité voulue le doit apparemment) a choisi un « système » aux exigences au moins aussi sévères que celles du nouveau système.

L'esthétisme blafard qui se trouve parfois dans la musique « fin de siècle » et que Poulenc a pris en horreur n'est en rien essentiel à l'ordre qu'une jeune génération de musiciens cherche à établir. De même cet ordre n'a rien à faire avec la morne pédanterie et monotonie rythmique d'un certain motorisme superficiellement polyphonique; mais il est destiné à fournir un appareil exact dans sa mise au point, qui ouvre la voie à une nouvelle expression, pure, intense, directe, par les moyens d'une richesse et d'une densité extrêmes de la structure musicale.

ERNEST KRENEK.