



Les tendances actuelles de la musique (*)

Définir l'aspect de la musique en 1935 est une tâche ardue. Rien de plus chaotique. On ne saurait parler d'une révolution musicale, mais d'une série de révolutions aux effets contradictoires déclenchées par les Debussy, les Schoenberg, les Stravinsky... L'action est suivie de réactions diverses qui partiellement l'annihilent. On serait tenté, aujourd'hui où le mot d'ordre du retour au classicisme a force de loi dans le monde entier, de se demander si nous ne sommes pas revenus un demi-siècle en arrière ; mais non, la langue musicale s'est profondément modifiée. La tonalité fondée sur l'emploi des modes majeur et mineur est abandonnée. On superpose des tonalités, voire des modes empruntés aux pays exotiques ou à l'antiquité, ou bien l'on use d'échelles sonores fondées sur les degrés de la gamme chromatique afin de se maintenir dans l'atonalité.

Le rythme se transforme, il se développe d'une manière nouvelle. Quant aux formes classiques auxquelles on est censé revenir, on doit convenir que le titre de *symphonie*, de *sonate* ou de *suite*, s'applique le plus souvent à des œuvres dont la construction ne rappelle que bien vaguement celles qui portaient ces noms, il y a cent ans. Cherchons à nous reconnaître dans ce chaos mouvant et à déterminer les principaux courants qui s'exercent dans le monde musical.

Tout d'abord, nous devons constater la persistance de la double tendance qui, depuis l'origine, préside à l'évolution des arts, celle qui consiste à marcher en avant, à chercher des moyens originaux d'expression, à renouveler la technique, et celle qui se maintient sur les posi-

(*) *L'Encyclopédie française* veut bien nous autoriser à publier quelques fragments de l'étude de M. Henry Prunières, qui va paraître incessamment en tête du Tome VII (*Les Arts du Temps*).

//////
tions conquises et reste fidèle aux traditions. Il ne peut être question pour l'historien de préférer l'une à l'autre. Toutes les deux sont nécessaires, indispensables. Monteverdi a renouvelé la sensibilité harmonique et les formes musicales du xvii^e siècle ; Bach, qui retardait d'un siècle sur son temps, a écrit une œuvre sublime qui exerce aujourd'hui encore sa puissante influence sur des artistes créateurs. Nous insistons surtout sur le mouvement novateur, sans prétendre déprécier pour cela l'effort des traditionalistes. Nous savons trop bien que la vie de l'art est faite de ruptures d'équilibre provoquées par les révolutions et de rétablissements durables opérés par les classiques. Beaucoup de traditionalistes sont d'ailleurs novateurs à leur manière, comme nous le verrons, mais pour plus de clarté, nous ne mentionnerons dans le corps de l'armée révolutionnaire que les musiciens proprement d'avant-garde qui ont inventé des moyens ou qui ont été les tout premiers à s'en servir.

.....

LA RÉVOLUTION DEBUSSYSTE ET LA RÉACTION ANTIDEBUSSYSTE

Cette révolution musicale est à l'origine de tout le mouvement contemporain, tant par son action directe que par les réactions qu'elle provoqua. Elle fut préparée par l'œuvre de Chopin et de Moussorgsky, de Lalo, de Chabrier, de Chausson, d'Henri Duparc et surtout de Gabriel Fauré, grand musicien de tradition classique, dont la sensibilité harmonique aiguë se plut à des effets imprévus de modulation et de dissonance. Claude Debussy fut un des grands novateurs de l'histoire musicale. En possession d'une technique raffinée, connaissant toutes les règles du jeu classique, mais guidé par une intuition géniale, une sensibilité unique, il rénova tous les genres : la musique d'orchestre et de piano, le drame lyrique, le poème chanté. Il prit en toute chose le contrepied du romantisme, préférant, comme Verlaine, la nuance à la couleur crue, fuyant l'emphase, la rhétorique, cherchant l'expression directe et s'efforçant d'atteindre « la chair nue de l'émotion ». Debussy possède un art qui n'appartient qu'à lui d'enchaîner les accords dissonants, de moduler, de faire intervenir un mode antique ou de mettre en relief le timbre d'un instrument. Il a un sens unique de la forme qu'il modèle à sa fantaisie sans se servir jamais de modèles scholastiques.

Ses disciples s'appliquèrent à réduire en formules ce qui était l'expression directe de sa personnalité, d'où le caractère factice des compositions « debussystes ».

Maurice Ravel, s'il a subi comme eux le prestige de Debussy, se rattache plus directement à son maître, Gabriel Fauré. Alors que Debussy crée sa forme, Ravel préfère couler sa pensée dans des moules déjà préparés. Son tempérament classique ne l'empêche pas de faire œuvre de novateur. La technique du piano s'est enrichie grâce à lui d'effets inédits. C'est aussi un maître de l'orchestre. Il se plaît aux tours de force et s'y livre en virtuose. On croit entendre une flûte, ce sont des harmoniques de contrebasse... Il s'amuse à ces jeux, mais ce serait le diminuer que de considérer seulement cet aspect de son talent. Il est capable de grandeur et l'a souvent montré, mais c'est, en quelque sorte, sans le faire exprès, car la force lui est suspecte. Comme jadis Mozart, il assimile tout ce qui lui semble bon à prendre chez les autres. Aucune conquête sonore qu'il n'ait fait sienne dès son apparition.

Paul Dukas, indépendant, a joué un peu le rôle de Degas entre les impressionnistes et les traditionalistes. Il voit grand et garde le respect des formes classiques : symphonie, sonate, grandes variations. Il rejoint Debussy par sa sensibilité harmonique, mais reste fidèle au développement thématique et excelle dans la variation. Son drame lyrique *Ariane et Barbe Bleue* (1907) marie le récit debussyste à une construction symphonique de la partition.

L'école de Gabriel Fauré et de Debussy comprend un grand nombre de musiciens d'une extraordinaire habileté technique et d'une délicate sensibilité. Florent Schmitt a réussi ce miracle de concilier le style harmonique de Debussy avec le style contrapuntique le plus rigoureux dans une atmosphère teintée d'atonalité. Une force véhémentement, un esprit bourru, sarcastique, parfois une violence frénétique, émanent de ses meilleures œuvres.

Il faut mentionner des artistes de grande valeur comme André Caplet, Charles Kœchlin, Roger-Ducasse, Paul Ladmirault, Jean Huré, Louis Aubert, Inghelbrecht, Grovlez, qui ont tiré tout le parti possible des formes inventées ou renouvelées par Debussy.

Cependant « l'impressionnisme » achevait son œuvre. On commençait à se fatiguer des effets harmoniques quintessenciés. Un curieux musicien autodidacte qui, dès 1886, avait donné des exemples frap-

pants du nouveau style harmonique, Eric Satie, s'en allait à la Schola Cantorum prendre des leçons de contrepoint et de fugue avec Albert Roussel, comprenant bien que le temps de l'harmonie était passé.

La notion de tonalité est bouleversée profondément aussi bien par les incessantes modulations de Fauré que par le chromatisme systématique de Vincent d'Indy, par les enchaînements d'accords de septième, de neuvième et de quinte augmentée de Debussy, par le système harmonique de Scriabine fondé sur un accord de six ou sept sons, par l'introduction de modes antiques ou orientaux de Debussy et de Maurice Emmanuel. On commence à se plaire à des jeux d'équivoque tonale laissant percevoir à l'oreille simultanément deux tons différents. Richard Strauss donne l'exemple. Le jeune hongrois Bela Bartok s'y exerce et Ravel, usant en maître de l'appoggiature non résolue, dans les *Valses nobles et sentimentales* (1911), tire de ce nouveau style harmonique des effets surprenants. Cette même tendance apparaît chez Florent Schmitt et chez Albert Roussel.

C'est alors qu'Igor Stravinsky, frais émoulu de l'école de Rimsky-Korsakoff, mais tout de suite conquis par l'atmosphère de Paris et les inventions harmoniques de Debussy et de Ravel, après avoir émerveillé les musiciens par la magie sonore et l'orchestre éblouissant de *l'Oiseau de feu*, composa *Petrouchka* où, par endroits, les effets de bi-tonalité se montrent à découvert et où commence à apparaître un style polyphonique d'une ampleur nouvelle qui va trouver son application dans le *Sacre du Printemps*. Selon l'expression de Jean Cocteau, la « bombe du Sacre » fait explosion en 1913 et tout l'édifice de la musique chancelle. Une force sauvage, ivre de destruction, s'y livre à des orgies de rythmes. Une polyphonie d'allure primitive échafaude les unes au-dessus des autres des phrases mélodiques, indéfiniment répétées, sans modulation, ni développement. Au-dessous, la basse forme pédale dans un autre ton. Le rythme, avec d'incessants changements de mesure, se développe. Les accents ne coïncident plus avec les temps forts et précipitent l'élan de la musique avec un dynamisme irrésistible. Toute cette partition donne une impression de barbarie splendide, de quelque chose d'à la fois primitif et raffiné. Les effets harmoniques, où toutes les notes de la gamme sont juxtaposées en paquets sonores, déchirent les oreilles. Impression de cataclysme, qui produisit un effet foudroyant sur les musiciens et sur la foule des auditeurs.

Cependant, en Autriche, Arnold Schoenberg, après avoir pendant

des années formé son style en pratiquant la manière exaspérée de Gustav Mahler, s'était décidé à partir en guerre contre la tonalité. Familier avec le chromatisme wagnérien, il en était venu à construire sur chaque degré de la gamme chromatique des échelles sonores au moyen desquelles il s'évadait du ton. Partant des fameuses onzièmes de *Tristan* et poussant le système chromatique wagnérien jusqu'à ses dernières conséquences, il ne veut plus considérer que les douze demi-tons de la gamme tempérée. Il exclut d'autre part de l'harmonie les redoublements. Cette révolution s'accomplit par étapes que jalonnent la composition des *Gurre-Lieder* où se sent encore la double influence de Wagner et de Gustav Mahler, les trois recueils de pièces pour piano, les *Cinq pièces d'orchestre* (op. 16), enfin et surtout, en 1912, *Pierrot lunaire*, pour une voix déclamant mélodiquement et un petit orchestre d'instruments solistes. Cette œuvre prophétique exerça une action immédiate sur le monde des compositeurs. Bien que n'étant pas destinée à la scène, elle apporta à la réforme du drame lyrique des suggestions intéressantes, celle notamment d'un chant parlé, où la déclamation obéit au rythme et à la hauteur des sons imposés par le compositeur, tandis que les instruments solistes du petit orchestre concertent avec cette voix détimbrée.

Arnold Schoenberg continua son travail de laboratoire. Il se livra à d'incessantes expériences qui ne furent comprises et appréciées à leur valeur que par quelques spécialistes. Sa musique de chambre (*3^e Quatuor, Quintette, Sérénade*) dépasse en abstraction sonore tout ce qu'il avait écrit jusque-là. L'absence de rythme marqué rend cette musique encore plus difficile à saisir ; pourtant, dans une de ses œuvres d'orchestre les plus récentes : *Musique pour cinéma*, il parvient à évoquer une atmosphère d'angoisse et de terreur en développant un thème unique. Musique d'un pouvoir de suggestion irrésistible. Avec des moyens qui n'appartiennent qu'à lui, Schoenberg porte au dernier point l'impressionnisme musical. On peut critiquer l'esthétique hermétique d'Arnold Schoenberg et son excessive cérébralité, mais on doit reconnaître que dans le chaos où se débat la musique depuis l'écroulement du système tonal classique, il est le seul à avoir apporté un système complet, un ordre nouveau qui peut être substitué à l'ancien.

Il appartenait à un autre qu'Arnold Schoenberg d'écrire un chef-d'œuvre dramatique selon ses propres principes. Son disciple Alban Berg a donné avec *Wozzeck* l'œuvre lyrique la plus originale et la plus

parfaite qu'on ait vue à la scène depuis *Pelléas et Mélisande*. Le livret est fourni par quinze scènes tirées du drame de Georg Buchner montrant le pauvre soldat Wozzeck acculé au crime et au suicide par l'égoïsme et l'insensibilité des hommes. Alban Berg a traité le sujet sur un plan purement musical, faisant coïncider les diverses scènes avec des compositions d'une structure symphonique déterminée. C'est ainsi que la partition du 2^e acte par exemple consiste en Sonate, Invention et Fugue, Largo, Scherzo et Rondo. L'écriture contrapuntique de chaque morceau est finement ciselée ; on y retrouve tous les artifices scholastiques, mais cette musique correspond si exactement aux situations du drame, dégage une telle émotion et par endroit suggère le décor, l'atmosphère, l'état d'âme des personnages avec une telle intensité que l'auditeur non prévenu ne songe pas un instant à la rigueur de cette construction et croit que la musique suit l'action pas à pas. L'œuvre, pour le public, n'a pas un caractère hermétique et ceci explique son succès sur les scènes allemandes et étrangères.

La musique de chambre d'Alban Berg garde un caractère plus abstrait, mais sa *Suite lyrique* pour quatuor ou petit orchestre à cordes montre tout ce qu'on peut obtenir du système des douze tons lorsqu'on sait s'en servir et qu'on a du génie.

Nous avons cru devoir étudier dans le même groupe Schoenberg et Alban Berg, parce que l'un et l'autre pratiquent l'atonalité absolue. Les autres élèves de Schoenberg, si l'on excepte Webern, curieux mandarin de l'atonalité, ont vite déserté ce domaine trop aride. Egon Wellez, Ant. Pisk, ont délaissé le système des douze tons, pendant que leur maître, installé à Berlin, recrutait de nombreux néophytes allemands. Actuellement, la politique hitlérienne honnit Schoenberg et le style moderne. Qu'en résultera-t-il ? On ne le saurait prévoir. Le maître s'est exilé en Amérique ; on ne le joue plus guère, et ses disciples se tiennent cois. Il nous faut revenir en arrière, car le rôle de Schoenberg fut surtout considérable dans la période qui précéda et suivit immédiatement la guerre. Les musiciens les plus éloignés de ses conceptions musicales subirent son influence ; Ravel, par exemple, s'inspira de *Pierrot Lunaire* pour écrire les *Trois Poèmes de Mallarmé* et Stravinsky ne composa le *Sacre du Printemps* qu'après avoir entendu cette même composition.

C'est sans doute par sa technique instrumentale qu'Arnold Schoenberg a le plus agi sur les musiciens latins et slaves. Il mit en

////////////////////
faveur l'écriture pour petit orchestre de solistes. Cette pratique fut renforcée par la mode du jazz...

Le jazz débarque d'Amérique vers la fin de la guerre. Les orchestres nègres, dont l'équilibre était encore instable, comprenaient toujours une section rythmique assurée par la batterie, le banjo ou la guitare, le piano, la contrebassé à cordes pincées, et aussi des xylophones et jusqu'à des klaxons, et une section mélodique composée de trompettes, saxophones, clarinettes, mais aussi d'instruments à archets et à vent qui devaient être éliminés par la suite. A l'origine, ces orchestres ignoraient à peu près le jeu *hot* et faisaient entendre des airs américains composés le plus souvent par des juifs comme Irving Berlin ou plus tard Gerschwin, qui, familiarisés avec la musique moderne française et russe, employaient des harmonies de Debussy et de Rachmaninoff. Les maîtres européens se trouvèrent vite en pays de connaissance et s'intéressèrent au jeu particulier des nègres qui tiraient un curieux parti des registres prohibés des instruments à vent. Stravinsky n'avait d'ailleurs pas attendu leur leçon pour agir de même, comme en fait foi la phrase initiale du *Sacre*, modulée par un basson dans le registre suraigu. Les cantiques des nègres, les « blues » où s'exprime la détresse du noir perdu dans la grande ville, les diverses danses américaines aux rythmes syncopés devinrent à la mode. Ravel, dans sa *Sonate de violon* remplace l'andante par un blues et use d'effets de jazz dans *L'Enfant et les Sortilèges*. Darius Milhaud compose *La Création du monde* et *Le Bœuf sur le toit* ; Krenek et Kurt Weill, des opérettes en style jazzé, etc., etc...

L'influence de Stravinsky et de Schoenberg, combinée avec la mode envahissante du jazz, ses dissonances violentes, ses appels de cuivres suraigus, ses rythmes brutaux, ne tarda pas à créer un mouvement d'hostilité contre le style raffiné de l'école debussyste. Ce fut en France qu'il se déclencha avec le plus de force.

Le poète Jean Cocteau se fit le porte-parole des jeunes. Il réagissait violemment contre l'esthétique de Debussy et de Ravel, réclamait « après la musique à l'estompe, la musique à l'emporte-pièce », exaltait le jazz, les orchestres forains, proclamait que la musique devait amuser, et formulait les principes d'un mouvement nationaliste français, reprochant à Debussy d'être tombé dans le « piège russe » et lui opposant le charmant Erik Satie. On ne connaissait

guère ce dernier que pour les titres bizarres de ses recueils : *Morceaux en forme de poires*, *Préludes flasques (pour un chien)*, *Embryons desséchés*, etc... Un certain nombre de jeunes entre lesquels Auric, Poulenc et Germaine Tailleferre se placèrent sous son égide, mais en réalité l'emprise sur les jeunes d'Igor Stravinsky fut de beaucoup la plus forte. On a comparé avec raison Stravinsky à Picasso. Ce sont deux esprits de même nature, que caractérisent un incessant désir de renouvellement et une sorte de répugnance à exploiter jusqu'au bout leurs découvertes. A peine ont-ils lancé une formule nouvelle qu'ils l'abandonnent et cherchent autre chose qu'ils ne trouvent pas toujours. Leur vie se passe à ouvrir des portes. On croit d'abord qu'elles ne mènent à rien, ce qui est parfois vrai, mais on s'aperçoit souvent après coup qu'elles donnent sur une voie nouvelle. Stravinsky traversa une phase de nationalisme artistique. Rien de plus foncièrement russe que *Noces*, cantate pour chœurs, quatre pianos et batterie, assez arbitrairement arrangée en ballet... L'œuvre, animée d'une sorte de frénésie rythmique, avec des motifs répétés de façon hallucinante, reste dans la ligne du *Sacre du Printemps* à laquelle Stravinsky devait revenir quinze ans plus tard avec la *Symphonie de Psaumes* et *Perséphone*. Après *Noces*, il compose des œuvres dans l'esprit de l'art populaire russe : des chansons, *Renard*, etc..., puis il fait volte-face et crée ce chef-d'œuvre d'un genre nouveau : *l'Histoire du Soldat*. Un récitant déclame tandis qu'un groupe d'instruments solistes exécute les courtes pièces qui illustrent le texte. L'influence de cette œuvre fut énorme sur les jeunes, non moins que celle d'un ballet composé sur des motifs de Pergolèse orchestrés avec une éblouissante virtuosité : *Pulcinella*. Il faut encore citer *l'Octuor pour instruments à vent* dont la leçon se confondit parfois avec celle du jazz et enseigna aux jeunes à délaissier le grand orchestre pour des groupes de six à douze solistes.

STRAVINSKY ET L'IDÉAL CLASSIQUE. — Vers 1925, tandis que Schoenberg exerce une influence immense sur l'école germanique et transforme le style musical, Igor Stravinsky fascine les musiciens latins et slaves. Sous l'influence combinée du cubisme de Picasso et des théories poétiques de Paul Valéry, il va tenter une nouvelle série d'expériences. Il croit à la musique pure qui ne doit consister qu'en une savante architecture et dans l'emploi d'une matière sonore parfaite-

ment adéquate à la forme, sans ingérence d'idées littéraires, d'images picturales, ni de sentiments. C'est la doctrine régnante de la séparation des arts que le romantisme s'était efforcé de conjuguer. Bach est sacré l'idole de cette nouvelle religion et ni Stravinsky, ni ses disciples ne s'avisent que son œuvre, nourrie de symboles, est l'expression de sa foi religieuse. On décida que le vieux maître n'avait jamais songé à autre chose qu'à des combinaisons abstraites de lignes sonores et qu'on devait l'imiter. Ce fut le « retour à Bach ». Ce néo-classicisme allait se révéler plutôt un néo-académisme.

Les diverses expériences de Stravinsky : essai de résurrection de l'opéra du XIX^e siècle avec *Mavra*, du ballet classique avec *Apollon* et *Le baiser de la fée*, de l'oratorio hændelien avec *Œdipus*, etc..., furent suivies avec un intérêt passionné, mais rencontrèrent peu d'échos. Par contre, le *Concerto*, le *Capriccio* et surtout le *Concertino*, répondant à la tendance générale du retour aux formes classiques et pré-classiques, suscitèrent d'innombrables imitations.

Debussy et Stravinsky, travaillant avant la guerre dans des directions opposées, avaient l'un et l'autre détruit la rhétorique classique, les modes de développement thématiques que respectaient bien davantage Schoenberg et son école. Il devenait beaucoup plus difficile de composer librement une œuvre solide qu'en coulant des pensées dans la forme-sonate dont on enseignait la recette dans tous les conservatoires. Il fallait posséder soi-même à un haut degré le sens de la forme. La masse des musiciens se montra ravie de voir Stravinsky vanter les avantages des formes toutes faites. Pour son compte, Stravinsky les recréait douloureusement, mais on s'empessa d'écrire des *Concertos*, des *Suites*, des *Symphonies*, des *Toccatas*, des *Passacailles*, dont le contenu, le plus souvent, ne justifiait aucunement le titre. On ne craignait ni le pastiche, ni l'anachronisme et des contrepoints à la Bach cheminèrent sur des rythmes syncopés. Des Français, des Anglais, des Slaves, des Italiens donnèrent dans ce défaut ; en général, les Germains surent mieux s'y soustraire et s'inspirèrent du plan général des œuvres anciennes, sans abandonner le style moderne. Malipiero, en Italie, appliqua fort adroitement les procédés des madrigalistes du XVI^e siècle à la construction de quatuors d'une forme harmonique très moderne.

(A suivre.)

H. PRUNIÈRES.