

LA REVUE MUSICALE

//////
DIX-SEPTIÈME ANNÉE

FÉVRIER

NUMÉRO 163
//////

Les tendances actuelles de la musique^(*)

INTERVENTION DES MAÎTRES DE LA MUSIQUE MODERNE. — Si l'intervention de Strawinsky en faveur du « retour à Bach » fut décisive, on ne saurait méconnaître que, même sans lui, elle se serait opérée. De tous côtés, on était las de chercher des formes nouvelles et l'on aspirait au classicisme renouvelé par les hardiesses péniblement conquises du langage contrapuntique et tonal. Les maîtres qui avaient pris la tête du mouvement novateur furent les premiers à donner l'exemple. Ravel écrit ses deux *concertos* l'un si classique, l'autre (pour la main gauche) si romantique, Florent Schmitt, sa *Symphonie concertante*, Albert Roussel ses II^e, III et IV^e *Symphonies*, son *Concerto*, sa *Sinfonietta*, son *Quatuor*, etc...

Albert Roussel prend une place d'une importance capitale à la tête de l'école française. Formé d'abord dans l'ambiance de la Schola, il s'était néanmoins senti vivement attiré par Debussy et avait oscillé entre ces deux tendances contradictoires. Aux environs de soixante ans seulement, il trouve la maîtrise complète de sa forme.

Albert Roussel répugne, comme tous les musiciens latins, à l'atonalité systématique, il préfère les jeux de la bi-tonalité et n'entend pas se priver de la possibilité de moduler ou de se maintenir dans un ton lorsqu'il le croit utile. Le *Prélude pour une fête de Printemps* et

(*) *L'Encyclopédie française* nous autorise à publier ces fragments de l'étude de M. Henry Prunières, qui est sur le point de paraître en têtes des Tome VII (*Les Arts du Temps*). Voir le début de cet article dans le précédent numéro (162).

la 1^{re} *Symphonie* marquèrent son évolution et sa rupture avec les procédés du debussysme. Il y développe ce sens si particulier de la polyphonie qu'il manifestait déjà dans le *Divertissement*. La *Suite en fa*, le *Psaume*, la III^e *Symphonie*, le ballet *Bacchus et Ariane*, et le *Quatuor* le montrent parvenu au sommet de la maîtrise. Sa musique, à la fois vigoureuse et séduisante, violente, passionnée ou gracieuse, n'appartient qu'à lui. Son influence est considérable sur les musiciens des nouvelles générations, tant français qu'étrangers vivant à Paris.

MUSICIENS CONTEMPORAINS

La propagande de Cocteau en faveur d'une musique destinée seulement à amuser a fait éclore une littérature de valeur inégale. Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Sauguet, Maxime Jacob, laissent apparaître dans leurs œuvres les influences combinées d'Erik Satie, de Ravel et de Strawinsky, du jazz et de la musique du XVIII^e siècle. Poulenc, le mieux doué des artistes obéissant à ces tendances, brille par le charme d'une invention mélodique fraîche et jaillissante.

Bien qu'ayant à l'occasion sacrifié à l'esthétique du plaisir musical, Darius Milhaud représente une tendance toute différente. C'est un musicien juif provençal d'une prodigieuse fécondité et qui a pratiqué tous les genres. Très inégal, le meilleur et le pire se rencontrent dans son œuvre où passe parfois un souffle puissant. Jusqu'ici les sujets humoristiques ou joyeux l'ont moins bien servi que les sujets religieux, humains, tragiques. Sa collaboration avec Paul Claudel a été particulièrement heureuse. *Les Chœphores*, *Les Euménides*, *L'Homme et son désir*, l'opéra *Christophe Colomb*, la musique de scène de *L'Annonce faite à Marie*, et la Suite d'orchestre tirée de *Protée* suffiraient à faire de lui l'un des compositeurs les plus inspirés et les plus personnels de l'Europe.

Partant de la bi-tonalité usitée par Strawinsky, Bela Bartok et plusieurs autres musiciens contemporains, il a pratiqué la polytonalité, écrivant à la fois jusque dans quatre tons différents. A l'usage, ce procédé s'est avéré d'une grande monotonie. De loin en loin, il y a échange de tonalité entre les instruments, mais l'oreille ne perçoit guère ces changements et l'impression de grisaille persiste. De même, dans les *Euménides*, l'accumulation des dissonances, employées par paquets massifs sur chaque syllabe des chœurs, finit par produire une

impression chaotique. Aujourd'hui Darius Milhaud a renoncé à ses excès juvéniles et pratique une polyphonie très clarifiée, n'usant guère de plus de deux tons différents en même temps. Dans ses opéras : *Le pauvre matelot*, *Orphée*, *Esther de Carpentras*, *Maximilien*, *Christophe Colomb*, il adopte une déclamation lyrique qui tient plus de la mélodie que du récitatif. Le grand intérêt de Darius Milhaud, c'est qu'il renoue la tradition de Berlioz, qu'il écrit des œuvres puissantes, d'inspiration humaine, qui contrastent avec les petits jeux de société auxquels s'évertuent quantité de jeunes.

Arthur Honegger, de nationalité suisse, mais né et élevé en France, possède au plus haut point le sens de la polyphonie. Comme certains Allemands contemporains, il donne l'impression de l'atonalité par sa prédilection pour les « mauvais degrés » de la gamme. C'est un lyrique. Sa forme préférée est l'oratorio. Il aime à élever de vastes édifices sonores où les chœurs se répondent ou se superposent, tandis que se déchaîne l'orchestre. *Le Roi David*, *Judith*, *Amphion*, jouissent d'une popularité justifiée. Dans son *Antigone*, il s'efforce de renouveler le drame lyrique. Le chant qui consiste en un récit mélodique mesuré fait partie intégrante de la polyphonie orchestrale. Ce maître constructeur transpose en symboles sonores ses impressions de dynamisme humain ou mécanique : *Pacific 231*, *Rugby*, etc.

Nous ne pouvons qu'énumérer brièvement quelques-uns des meilleurs compositeurs français qui obéissent aux tendances nouvelles : Jacques Ibert, éblouissant virtuose de l'écriture sonore, a dû, comme tous ceux de sa génération, se dégager de la double influence de Ravel et de Strawinsky. Ses opérettes et opéras-comiques, *Angélique*, *le Roi d'Yvetot*, témoignent d'une finesse d'écriture et d'un sens comique exceptionnels.

On pouvait beaucoup attendre du charmant Jean Cartan, enlevé à 23 ans, après avoir achevé un *Psaume* de l'inspiration la plus émouvante; comme de Lily Boulanger, qui trouva pour chanter ses visions célestes des accents d'une véhémence inouïe, avant de mourir à 25 ans.

P.-O. Ferroud, élève de Florent Schmitt pratique un style assez atonal, mais sans rigueur. Tout ce qu'il fait est mis au point avec une sûreté exceptionnelle. Il a de la force, de l'humour, du charme.

Les ouvrages dramatiques de Marcel Delannoy : *Le Poirier de Misère*, *Le Fou de la Dame*, ont un accent populaire dû peut-être à

l'emploi de mélodies obstinément diatoniques qui semblent venir du folklore. Jean Rivier se rapproche davantage d'Honegger. C'est un musicien vigoureux et inspiré encore en plein développement. Jean Françaix, à 23 ans, a déjà produit 25 numéros d'œuvre, tous ciselés avec finesse. Citons parmi leurs aînés, Georges Migot, fin musicien, fin lettré, esthète délicat, et Claude Delvincourt musicien de race, au talent personnel et vigoureux.

Il y a aujourd'hui tant de musiciens de talent qu'il semble hasardeux de prophétiser ce qu'on peut en attendre. Daniel Lazarus est un artiste d'une culture raffinée. Sa *Symphonie avec hymne* laisse croire que c'est au théâtre qu'il donnerait surtout sa mesure. Il faut étudier attentivement l'effort de jeunes, tels que Marcel Rosenthal, Henri Tomasi, Marcelle de Manziarly, Henri Barraud, Loucheur, Marius-François Gaillard, Henri Martelli, Jeanne Leleu, Georges Dandelot, Messiaen, Bozza, Jean Hubeau...

L'ÉCOLE DE PARIS. — Le mouvement musical au cours de ces dernières années avait pour axes Paris et Berlin qui, depuis peu, avait détrôné Vienne. Les récents événements tendent à faire de Paris le centre le plus important où s'élabore la musique de l'avenir. Si les musiciens français jouent en la circonstance un rôle important, ils s'en faut de beaucoup qu'ils soient les seuls à participer à ce mouvement. La liberté dont on jouit à Paris, les facilités pour les artistes de s'y faire connaître, y ont attiré un grand nombre d'étrangers qui constituent ce qu'on pourrait appeler l'« école de Paris ».

Strawinsky, depuis la guerre, s'est fixé en France et vient d'ailleurs de se faire naturaliser Français, les Russes Prokofieff, Igor Markewitch, Obouhow, Wischnegradsky, Nabokoff, Arthur Loulié, Alexandre Tcherepnine, Julien Krein, le Tchèque Martinu, les Polonais Alexandre Tansman, Jersy Fitelberg, les Suisses Honegger et Conrad Beck, le Roumain Mihalovici, les Hongrois H. Neugeboren, Tibor Harsanyi, etc..., y résident habituellement. Plusieurs réfugiés allemands, dont Kurt Weill, viennent de s'y établir. Ainsi vont s'affronter de plus près encore des doctrines antagonistes qui finiront peut-être par se concilier en une esthétique nouvelle. Peut-être les éléments d'une nouvelle langue internationale sont-ils en voie d'élaboration ?

Les dernières œuvres d'Igor Markéwitch le donneraient à croire.

Ce jeune musicien a écrit, dès 15 ans, des œuvres d'une sûreté de main extraordinaire et qu'anime le souffle d'une puissante inspiration. Il a appris dans l'œuvre de Moussorgsky à créer sa forme sans se préoccuper des plans établis par les autres. Il s'est dégagé rapidement de l'influence de Strawinsky et de Paul Hindemith pour voler de ses propres ailes, comme son *Icare*, dont le vol se poursuit après sa chute, dans le monde mystérieux de la Mort. Cette musique ne ressemble à aucune autre et abonde en étonnantes trouvailles techniques. Le développement s'effectue non par travail thématique, mais par jeux de timbres et déplacements de registres. Il y a là toute une révolution musicale dont on ne comprendra que plus tard l'ampleur et la signification.

LE MOUVEMENT MUSICAL HORS DE FRANCE

GEBRAUCHSMUSIK. — Dans tout mouvement créateur des musiciens français, nous ne pouvons guère aujourd'hui discerner que deux tendances. La première entraîne les Français comme les musiciens de tous les autres pays vers les formes classiques et pré-classiques, la seconde fournit à beaucoup d'entre eux un idéal assez factice de musique mondaine de salon. Au contraire, en Allemagne, nous voyons de 1923 à 1933, se dessiner un mouvement en faveur d'une musique populaire.

Les meilleurs maîtres allemands, Hindemith, Krenek, Kurt Weill, écoutent les conseils du poète révolutionnaire Bert Brecht qui prêche la nécessité pour les artistes de rester en contact avec la masse, de se mettre à sa portée et de chercher dans l'actualité des sujets d'inspiration. C'est ce qu'on nomme à Berlin la « Gebrauchmusik ». Hindemith écrit son opéra bouffe *Neues von Tage* où éclate le souci de la vie moderne. Ce n'est qu'un sujet d'opérette, traité avec une ampleur de moyens surprenants. Quand la dame est surprise dans sa baignoire en conversation avec un monsieur et que tout le personnel de l'hôtel fait irruption, Hindemith construit un final dont la polyphonie savante ne serait pas déplacée dans un oratorio.

Le premier compositeur allemand qui mit en vogue la « Gebrauchmusik », fut Ernst Krenek avec *Jonny Spielt auf* qui n'est, en somme qu'une opérette en style jazzé, démesurément grossie aux proportions d'un opéra. D'une fécondité déconcertante, il a évolué de façon contradictoire sous le choc d'influences multiples. Délaissant le jazz et l'opérette américaine, il a composé, depuis, des œuvres du

caractère le plus varié où se dépense une virtuosité d'écriture éblouissante.

Kurt Weill qui avait commencé par écrire des œuvres d'un extrême raffinement, s'est rallié un des premiers à la « Gebrauchsmusik ». Il a peut être donné le chef-d'œuvre du genre avec son fameux *Opéra de quat'sous* (*Die 3 groschen Oper*) sur un livret de J. Bert Brecht, satire sociale sous forme caricaturale, emploi du jazz et de la chanson de style américain. On y sent toujours la main d'un habile musicien et la simplicité affectée de cette musique n'exclut pas un certain raffinement de l'harmonie et de l'instrumentation. Bien que l'auteur n'ait pas admis l'adaptation de sa partition au film sonore, c'est peut-être sous cette forme que l'œuvre prend son caractère le plus original et le plus novateur. On en peut dire autant de *Mahagonny* qui, inspiré du cinéma, doit fatalement y retourner.

En U. R. S. S., les essais de « musique prolétarienne » n'ont pas jusqu'ici donné de grands résultats. La raison de cet échec vient de ce qu'ils ont été abandonnés à des autodidactes sans culture musicale, alors que, seuls, des artistes de valeur, connaissant à fond leur métier, seraient capables de sacrifier les raffinements inutiles pour écrire une musique simple, dense, rude, puissante, correspondant à la nouvelle mentalité du travailleur qui devra l'interpréter.

.....

TENDANCES DE L'ÉCOLE ALLEMANDE. — Les musiciens allemands dont nous venons de parler, qu'ils sortent de l'école de Busoni ou de Max Reger, sont tous de remarquables contrapuntistes. Signalons notamment Ernst Toch, Edouard Erdmann, Tiessen, Jarnach, Max Butting, Rudolf Siegel, Heinrich Kaminsky et, parmi les derniers venus : Wolfgaang Fortner, Norbert von Hannenheim, Rudolf Holzmann, Karl Marx, K.-A. Hartmann.

La plupart des musiciens allemands de valeur sont attirés vers l'atonalité, mais ils se refusent pour la plupart à suivre le système Schoenberg, d'un maniement trop dangereux; ils préfèrent y parvenir en supprimant les cadences, en évitant les « bons degrés », en se maintenant systématiquement dans l'équivoque tonale. C'est notamment ce que fait le plus remarquable d'entre eux : Paul Hindemith.

Bien qu'ayant en sa jeunesse subi le prestige de l'art debussyste,

il incarne au plus haut degré l'esprit de la musique allemande. Son tempérament n'est pas sans analogies avec celui de Darius Milhaud, comme lui inégal et fécond, mais alors que la musique de Milhaud traduit volontiers des sensations pastorales et de plein air, celle d'Hindemith évoque pour nous l'atmosphère des grandes usines métallurgiques. Musique volontaire, âpre, tendue, aux rythmes implacables, aux ressorts d'acier. On y rencontre parfois des élans de gaieté sarcastique, mais il y règne en général une teinte sombre et lugubre qui est d'ailleurs le ton habituel de la musique allemande d'après guerre. Impression de tristesse morne et sans espoir. Hindemith a composé une quantité de concertos, de quatuors, de sonates d'une forme très libre et d'une grande richesse d'invention. Il a abordé tous les genres avec un succès égal. Sa symphonie et son opéra *Mathis der Maler* marquent en 1935 un changement dans sa manière qui devient plus souple, plus humaine, plus rapprochée des classiques.

Les événements politiques de 1933 ont brutalement interrompu ce magnifique essor. Arnold Schoenberg a dû quitter Berlin où il professait depuis plusieurs années. Un grand nombre de compositeurs juifs ou même « aryens » ont pris le chemin de l'exil. D'autre part, la musique d'avant-garde, suspecte d'appartenir à la « culture bolcheviste », a été exclue des programmes, en même temps que fuyaient d'Allemagne d'éminents chefs d'orchestre, tels que Bruno Walter, Busch, Klemperer, H. Scherchen, etc... Le mouvement raciste se réclame d'une esthétique qui devrait avoir pour effet de porter au paroxysme l'expression du caractère germanique de la musique, mais il semble difficile d'aller plus loin dans cette voie que Paul Hindemith dont la musique est mise à l'index !

LA MUSIQUE EN EUROPE. — En pays latins, on cherche généralement à concilier l'expression des sentiments et des sensations avec la jouissance de l'oreille ; en pays germanique le plaisir est proscrit, tout est subordonné à la traduction symbolique de la vie intérieure et des idées. La beauté plastique est aussi suspecte en musique qu'en peinture ; on se plaît à un art dépouillé, rude et violent.

Nous avons cru devoir insister et mettre en regard les écoles de France et d'Allemagne parce qu'elles nous semblent présenter le plus violent contraste. Non seulement les styles diffèrent, mais les ten-

dances même sont antagonistes. Les Français cultivent le plaisir de l'oreille que proscrivent les Allemands ; ils ne conçoivent guère un art dont la sensualité serait bannie, alors que les Germains se proposent le plus souvent l'expression de sentiments métaphysiques et d'idées abstraites dans un langage âpre et véhément.

.....

MULTIPLICATION DES ECOLES NATIONALES. — Le nationalisme musical est l'un des signes frappants de l'évolution musicale moderne. Chaque pays se préoccupe d'avoir sa musique et la fabrique avec une grande application. La multiplication des écoles nationales entraîne une grande complication dans l'étude des courants artistiques. Au temps de Bach, il n'était encore question que de deux manières de composer la musique : l'italienne et la française, chaque artiste dosant à sa fantaisie ce qu'il empruntait à l'une et à l'autre. Aujourd'hui, le nombre des écoles nationales est infini, mais peu d'entre elles présentent un intérêt véritable. Il ne suffit pas de traiter plus ou moins habilement des chants populaires pour créer une œuvre nationale. Trop souvent on retrouve dans la manière dont ils sont accommodés la technique allemande, française, russe, italienne, sans qu'il puisse être question d'un style nettement défini. Ce système folklorique a trop habitué le public à ne vouloir considérer comme caractéristiques d'un pays que les compositions à base de thèmes populaires ; or, des musiciens nettement représentatifs des qualités spirituelles et morales de leur race n'en ont que très incidemment fait usage. Chopin n'est pas moins polonais que Moniusko, ni Tchaïkowsky et Scriabine ne sont moins russes que Balakireff.

Le plus souvent, l'école se réduit à une puissante personnalité. Que serait aujourd'hui l'école finlandaise sans Sibelius ? L'école polonaise sans Szymanowski ? L'école brésilienne sans Villa Lobos ? Pour qu'il y ait véritablement école, il faut qu'un pays nous présente un ensemble de compositeurs obéissant à des tendances communes, animées d'un même idéal, usant d'une technique qui, malgré les variations individuelles, présente des traits identiques, conditions qui se trouvent trop rarement réunies.

H. PRUNIÈRES.