



La Musique Espagnole contemporaine

Entretien avec Eugenio d'Ors

— L'Espagne s'apprête à fêter le quatrième Centenaire de Juan Tomas de Victoria. On peut hésiter sur le caractère qu'il convient de donner à cette célébration. Faut-il souligner, ou, comme disent les Anglais, «*emphasiser*», les valeurs patriotiques ou les valeurs universelles ? Devons-nous rester dans l'intimité nationale ou associer à ces fastes les peuples étrangers ? Mandé pour présenter votre opinion, je viens plutôt en explorateur qu'en enquêteur.

— Evidemment, la situation actuelle du monde, ce long Mercredi des Cendres où la Guerre met la poussière au front de la Culture, est aussi peu propice à une célébration qu'à une collaboration internationale. N'oubliez pas néanmoins que nous, Espagnols, en pleine guerre civile, nous avons pu nous associer jusqu'à un certain point au Centenaire de Descartes ; et justement, avec des contributions sorties des milieux qu'on aurait prévus sans

grande sympathie pour le cartésianisme. Et que, ensuite, nous avons pu nous poser glorieusement en protagonistes à la Biennale de Venise. Il convient encore moins d'oublier qu'au temps du maître que nous allons commémorer, on ignorait encore ce préjugé qui met des limites nationales à l'esprit. Quelle que soit la précocité manifestée par les Etats modernes, depuis Machiavel, dans les tendances nationalistes, seule la révolte anti-catholique, donc anti-universelle, du XIX^e siècle a pu donner une portée transcendante à de pareilles limitations, à de pareils « cantonnements », dans la pensée et dans l'art. Victoria ne fut, bien entendu, ni un « compositeur racial », ni « le musicien de l'hispanité » ; et il ne se prête à aucun enfantillage de cette sorte : il est, au sens général du mot, le novateur de la polyphonie.

— Vous savez bien que, tout récemment, les « Petits Chanteurs à la Croix de Bois », en tournée à Madrid et dans d'autres villes d'Espagne, ont proclamé par la voix de leur directeur que Victoria était à l'heure actuelle leur compositeur de dilection, et le prodigieux *O vos omnes* du maître, le morceau qu'ils avaient l'habitude de chanter, chez eux aussi, aux solennités liturgiques.

— Est-il bien sûr que ce même esprit de large compréhension accueille aujourd'hui, dans les métropoles mondiales, l'œuvre de Manuel de Falla, par exemple, et qu'il ne s'y mêle aucun élément moins pur de curiosité ethnographique, pour ainsi dire, avec la superstition du « caractère », et recherchant dans notre musique comme l'intérêt suprême, ses différences avec les autres ? Subsisterait-il quelque arrière-goût de cette façon de voir les choses — qui conduit si souvent à ne pas les voir — ne se serait-il pas glissé dans l'intérêt que témoigne si généreusement à notre musique *La Revue Musicale* de Paris, lorsqu'elle nous demande de renseigner ses lecteurs sur l'état actuel de la musique en Espagne ?

— Il faut reconnaître que lorsqu'un étranger voit l'énoncé « musique espagnole », il se plaît à envisager un débordement de couleurs vives, de rythmes aigus ; le tout, désordonné et pittoresque. La faute en est, comme toujours, au romantisme, qui, trop amoureux de l'expression et esquivant les lois éternelles de la beauté, a pris par là-même une sorte d'âme nomade, et, à la recherche du pittoresque partout, l'inventant là où il n'existait pas, a voulu l'oubli des principes communs et des accents universels. Le pire est que, par contagion, cette manie a perverti le goût espagnol lui-même : infidèle à l'essence authentique de l'Espagne, il s'est trop volontiers adonné à la taverne andalouse ou à la caverne gitane du Sacro Monto. Voilà ce qu'on appelle « Ecole espagnole »...

— Vous faites allusion à la musique : on pourrait en dire autant des autres arts, de toute activité spirituelle. Et autant que de l'Espagne, de n'importe quel pays. Ecole espagnole ! En peinture aussi, ces termes ont provoqué des confusions, ont amené des égarements, même dans les traités les plus graves... Et, « l'Ecole française », donc !... Lorsque, il y a quelques années, la revue *Formes* de Paris ouvrit une enquête, sur le caractère essentiel de l'Ecole française en peinture, ma réponse fut : « Mais, il n'y a pas plus d'Ecole française que d'Ecole espagnole, voyons ! » Il ne manqua pas de gens qui jugèrent ce cri bien hérétique. Je fus, d'ailleurs, vengé par le reste des opinions versées à l'enquête, chacune avec la prétention de définir les notes permanentes et exclusives de la peinture française. Les oracles ne se contentaient pas de différer, ils s'opposaient mutuellement : tandis que, pour certains, l'essence était ici faite de raison classique, de style abstrait, de beauté générique, — à l'enseigne de Poussin et d'Ingres —, pour d'autres, au contraire, on devait chercher la clef dans le caractère individuel, dans la valeur psychologique, dans la préférence nationale pour le portrait — Clouet, etc... —. Ces notes, d'autre part, chacun a pu les lire, attribuées à la peinture de trois ou quatre pays différents.

— On n'aurait rien gagné à la tentative de faire la place aux éléments étrangers, si leur présence n'avait été considérée que comme le résultat d'une multiplicité d'influences et de leur jeu réciproque. Vous connaissez peut-être un discours académique, lu par moi jadis à Séville, sur « Les humanités et la littérature comparée ». Le critérium internationaliste y était aussi combattu que le préjugé nationaliste. Le premier y était présenté comme recherchant des relations extrinsèques entre des créations locales de l'art ou de l'esprit : comme acceptant le postulat d'une diversité essentielle entre elles. Ainsi la « littérature comparée » s'attarde à des explications de cet ordre, s'embrouille dans le mécanisme des précédents, des influences, des réminiscences ; la notion « d'humanités », au contraire, est une notion vivante, synthétique, qui suppose l'unité organique de l'objet, qui ne nous parle pas de *relations*, mais de *communion*. De même, dans le domaine politique, ce qui signifie la synthèse *empire* est une chose assez différente d'une grande Société des Nations ou d'un organisme *international* quelconque. Or, l'œuvre de Victoria appartient exactement aux « humanités musicales ». Quel instant prodigieux, quelle fortune en cette année 1583, lorsque, à Rome, on a pu trouver ensemble le flamand Roland de Lassus et l'espagnol Victoria, sous l'enseignement du romain Palestrina ! Notre prêtre d'Avila, âme castillane ardente, a appris alors dans le classicisme romain le sens géomé-

trique rigoureux de la forme. C'est pourquoi ses chants s'accordent si bien avec la ligne puissante et claire de notre Escorial.

— Chez Victoria, nous trouvons une ligne totalement classique qui n'exclut pas une recherche passionnée d'expression et des accents pathétiques et sublimes. La question devient encore plus claire si nous considérons l'œuvre d'un autre grand musicien espagnol du xvi^e siècle : Cabezón. Celui-ci pratique déjà la « variation » et on lui attribue même l'invention suprême du classicisme musical : le quatuor à cordes. Cependant il y a dans son œuvre une authentique originalité. Le problème est, comme tout vrai problème de Culture, un problème général. Lorsque les Espagnols se sont ouverts à des courants universels, notre originalité a été essentielle et non point pittoresque. Il servit de peu qu'au xviii^e siècle nous ayons subi l'influence de Scarlatti ou, plus tard, celle de Mozart : n'avions-nous pas à ce moment notre mission en harmonie avec la mission universelle ? En revanche, lorsque nous sommes tombés dans le « cuadro flamenco » ou dans la « zarzuela », genres qui marquent, sauf de rares exceptions, une décadence, le goût public se trouvait ici si mal éduqué qu'il ne sut pas comprendre l'ambition de sincérité espagnole latente dans l'*Iberia* de Debussy, où la musique était lumière, et s'enthousiasma, au contraire, pour le *Caprice espagnol* de Rimsky, où la musique n'était que couleur.

— Tout comme certains ont cherché, soit dans la composition idéaliste, soit dans le portrait, le caractère fondamental de la peinture française, d'autres ont cru trouver celui de la musique espagnole dans le sens accusé du rythme.

— En fait, il se trouve que notre retour à la clarté rythmique coïncide — ainsi que le prouvent, non moins que Falla, Strawinsky ou Bela Bartok — avec une réaction générale, commune à tous les bons musiciens d'aujourd'hui. Notre compositeur de Grenade a trouvé le secret de porter la popularité du rythme à des constructions d'un sens normal rigoureux. C'est ici qu'il faut rappeler l'influence de l'impressionnisme français. L'œuvre debussyste, si rénovatrice qu'elle fût sous un certain aspect, se trouva dangereuse comme un chant de sirène pour certains de nos artistes, et des meilleurs. Nous sommes d'accord avec Casella lorsque, parlant de la musique italienne, il considère comme incompatibles avec la Méditerranée — clarté et perception de volume, — l'évanescence et l'absence de forme. Examinons à ce point de vue l'évolution de la manière de Falla. Combien son retour à la précision scarlattienne est passionné ! L'évolution ascendante de sa musique montre une lutte constante pour la clarté rationnelle, pour la

forme exacte. Du Falla pittoresque qui mettait Gautier en couplets, au Falla du *Concerto pour clavecin*, en passant par l'impressionnisme partiel des *Nocturnes* et par l'enseignement rythmique de son *Amour Sorcier*, les vœux les meilleurs d'universalité se cristallisent. Coïncidence révélatrice ! Strawinsky revient à Bach ; Ravel à Rameau, et la musique italienne réagit contre l'opéra nationaliste du XIX^e siècle. Le folklore lui-même se transforme au contact de cette réaction : le fait que certains grands musiciens d'aujourd'hui se vouent à l'étude folklorique ne signifie nullement une continuation de l'amour du pittoresque.

— Dans ce sens, nous avons beaucoup à apprendre encore dans l'héritage de Felipe Pedrell. Son œuvre, quoique née au pire moment du nationalisme musical, comporte néanmoins une ambition humaniste certaine. Il fut le premier à jeter à tous les vents de la gloire le souvenir de notre polyphonie et, surtout, à deviner la possibilité de rénovation dans notre théâtre, si maltraité par le courant *zarzuelero*. Dieu merci, notre public s'écarte de plus en plus de ces sortes de mixtures.

— Si nous pouvons présenter un exemple caractéristique de notre décadence antérieure, c'est bien avec ce genre, né de l'amour pour l'opéra italien du XIX^e siècle. Les trois ou quatre exemples d'opéras espagnols du siècle actuel (*La Vida Breve*, de Falla ; *Las Golondrinas*, de Usandizaga ; quelques pièces de Vives) réagissent déjà, quoique d'une façon un peu timide, contre ces données. Le grand baryton italien Carlo Galetti me disait récemment qu'il trouvait beaucoup plus de sens lyrique dans la *Maruxa*, de Vives, que dans *Rigoletto*. Il importe aussi de ne pas oublier le bon travail de Conrado del Campo dans sa tentative de renouvellement de l'opéra de camera. Dans presque toute sa dernière production, l'accent s'épure, et la génération récente sait qu'un *paso-doble* est pittoresque, nationaliste et dansant, tandis qu'une marche de notre XVI^e siècle parcourait les chemins de l'Europe en rythmant, non pas des danses, mais des batailles. Un jeune parmi les jeunes, Joaquin Rodrigo, a composé un concerto pour guitare où, laissant de côté le populisme facile, il revient à la dignité de la Renaissance, de cette *vihuela* de notre XVI^e siècle, qui, dans les mains de Narvaez, s'avancait vers l'harmonie classique.

Et pourquoi ne pas évoquer le grand succès de la *Sinfonietta* de Halfter, à Londres, devant le public de la S. I. M. C. ? Ceci arrive à un moment où le P. Otaño nous offre certaines découvertes de marches militaires anciennes, où la communauté de l'Europe se montre encore puissamment. A signaler également que les étudiants de la nouvelle Espagne préparent à l'heure ac-

tuelle une série de concerts vocaux et instrumentaux de notre musique impériale. Ceci encore a une importance très grande, surtout lorsqu'on songe à ce qui naguère comptait surtout dans les organisations scolaires : la préparation de « tunas », à l'époque du Carnaval. Nous mettons beaucoup d'espoir dans cet ensemble, sans méconnaître d'ailleurs que, tout compte fait, ces espoirs constituent notre meilleur trésor.

— Espérons qu'ils ne se heurteront pas au mauvais sort d'une constellation dont l'augure paraît être, en termes généraux, assez défavorable à la musique. Il se peut que, dans le monde entier, la musique soit en train de céder à d'autres arts la primauté de la noblesse et de la dignité dont elle jouissait depuis le début de l'âge qu'on appelle couramment baroque, et principalement pendant tout le XIX^e siècle... Songeons à ce phénomène merveilleux, qui n'a de pareil dans l'histoire des arts que dans la peinture de la Renaissance ; un siècle ou un siècle et demi ont vu vivre ensemble, contemporains, ayant pu se connaître personnellement les uns les autres, les plus grands génies musicaux qui ont laissé leurs noms à l'immortalité. A l'éclat de cette lignée d'artistes créateurs qui va de l'enfance de Jean-Sébastien Bach à la mort de Wagner, le moment présent peut opposer peu de noms, en somme.

Quelque maître excellent, savant, raffiné, intelligent — trop intelligent peut-être — auteur d'œuvres exquises où notre sensibilité trouve une pâture pour sa curiosité ou son plaisir, ou d'essais qui excitent notre esprit polémique. Il m'est arrivé parfois de comparer cette situation actuelle de la musique avec celle de l'histoire, en crise également, également découronnée aujourd'hui par rapport à sa royauté précédente. La notion de temps elle-même, dont l'histoire est l'expression intellectuelle, tout comme la musique en est l'expression sensuelle, ne se trouverait-elle pas aussi en état de crise ? Je me souviens d'un jour où je n'hésitai pas à l'affirmer, à la première leçon d'un cours professé dans une université suisse. La conférence terminée, voici que s'approche de moi l'un des assistants, à l'air honnête et paisible. — « C'est bien vrai », me dit-il, « ce que vous venez de dire sur la crise de l'Histoire, science du temps, et de la Musique, art du temps. J'ajouterai que l'Industrie du temps, je veux dire l'Horlogerie, traverse, elle aussi, des moments très durs... ».