

# LE MENEESTREL

4788 — 90<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 5.



Vendredi 3 Février 1928

## SOUS le SIGNE du NATIONAL<sup>(1)</sup>

**L**ONGTEMPS l'on a cru que la musique était un langage international. Mais chaque race a son style musical. Parce que, durant des siècles, ce fut la langue musicale allemande ou la langue musicale italienne que parlèrent les compositeurs du monde entier, on en voulait conclure à l'internationalisme des sons.

Quoi? Est-ce que la musique de Beethoven n'est pas internationale? Ou, sur un autre plan, celle de *la Veuve Joyeuse*? L'illusion vient de ce que l'auditeur moyen n'entend pas le langage réel de la musique. Ce qu'il entend, c'est ce qui en elle s'adresse au paladin, à l'amoureux ou, sauf respect, au porc, qui sont en lui. Ce qu'il y trouve d'international, ce sont les images évoquées, qui à leur tour suggèrent des tours de phrase universels; et ces tours sont beaucoup moins des phrases musicales que des gestes sonores aussi aisés à comprendre que la main sur le cœur ou le clignement d'œil égrillard. En toute musique, il y a quelque chose d'irréductible. Un subtil esthéticien de ce temps, Lionel Landry, dans sa *Sensibilité musicale*, a montré combien précaire était ce privilège de « langue internationale » communément attribué à la musique.

« Le problème de la compréhension internationale de la musique, remarque-t-il, n'est pas essentiellement différent de celui de la compréhension d'une langue parlée.

» Chacun a éprouvé, en traduisant, qu'il est, dans une même littérature, des auteurs qui se prêtent ou se refusent à la traduction, non seulement pour des raisons de vocabulaire ou de syntaxe, mais surtout, au fond, parce que la pensée informulée qui engendrait leur discours est en harmonie ou en discordance avec la nôtre. De même qu'il est des frontières particulières pour les vocabulaires, d'autres pour les syntaxes, il en est pour les divers dialectes de la langue informulée intérieure, et il est possible que ces dernières coïncident partiellement avec celles des sensibilités musicales. »

Un Fauré, musicien pur, et ne parlant que la langue musicale de son pays, ne sera *jamais* compris à l'étranger. Brahms ou Bruckner ne seront *jamais* compris en France comme les comprennent leurs compatriotes. La musique orientale n'est pas comprise des Européens. De la musique nègre, nous ne percevons vraiment que des signes tout extérieurs.

\* \* \*

Ces vérités commençaient d'être perçues, quand, après la guerre, fut fondée la Société Internationale de Musi-

(1) Copyright by Kra : *Panorama de la musique contemporaine*.

que Contemporaine (S. I. M. C.). Les musiciens rêvaient d'États-Unis d'Europe. C'était un mirage de fraternité sonore. A l'usage, il apparut que la création d'un esprit et d'un langage musical européen était chose impossible. De ces rencontres, chacun revient avec le sentiment aigu qu'il appartient à un groupe national, que ce groupe, s'il n'est pas meilleur que les autres, est au moins fort différent, qu'il s'en distingue par des traits précis dont un secret instinct commande d'accroître encore la vigueur. Jamais époque ne fut plus éprise d'internationalisme, et jamais les compositeurs qui marquent n'ont été plus nettement nationaux. Jadis les historiens de la musique cultivaient leur jardin aux trois allées bien alignées : l'allée italienne, l'allée allemande et l'allée française. Tout le monde passait par l'une des trois. C'était bien commode pour les gardiens du lieu; bien commode aussi pour les promeneurs. Aujourd'hui il n'est pas de petit peuple qui ne veuille sa grande route. Il se peut qu'il l'empierre avec du gravier dérobé à l'une des trois allées antiques (ou même à toutes les trois ensemble). Mais, pourvu qu'il y marche en sifflant un petit refrain populaire, il a sa route nationale dont il est fier.

Ainsi se précisent, pour la cartographie des sons, les nationalités musicales. Vagues jusqu'ici et flottantes, les frontières musicales se dessinent avec fermeté. Il semble même parfois qu'elles vont se dresser comme des barrières. Le plus distrait des auditeurs soupçonne une division toute nouvelle de la matière musicale. Avec l'éveil de l'âme aux accents des chansons populaires retrouvées, rééditées, réappries, voici qu'une sorte de partage s'accomplit. Chaque nation prétend se tailler sa part dans le butin, prélever son lot, et, sur cette matière conquise, imprimer sa griffe en la faisant sienne. Chaque musique nationale prend conscience de son unité, retrouve le sentiment de la tradition, affirme l'existence d'une chaîne ininterrompue d'œuvres dans le passé et dans l'avenir, entre lesquelles peut et doit s'établir le lien d'une inspiration commune. Sans avoir lu Fontenelle, musiciens et auditeurs se rendent compte que les différentes idées musicales sont « comme des plantes et des fleurs qui ne viennent pas également en toute sorte de climat ». Si détestable que soit le nationalisme en esthétique, c'est là le fait essentiel de la musique contemporaine.

\* \* \*

Cette conscience musicale personnelle que chaque peuple cherche présentement à acquérir est sans cesse menacée par les fantômes enveloppants que créent les génies individuels. Le debussysme a presque disparu en France, mais il est en pleine action à l'étranger. Le schœnbergisme envoûte l'Europe centrale. Le stravinskisme étroit des milliers de jeunes musiciens. Mais cette inévitable tyrannie n'empêche point la source indigène

de couler en chaque pays sans même qu'il y prenne garde. Elle coule dans les mélodies populaires.

Il n'y a guère plus de cent cinquante ans que les musicologues ont pressenti la valeur ethnographique de ces mélodies, et c'est à peine depuis un demi-siècle que les musiciens de chaque pays vont puiser, dans le folklore ainsi constitué, une inspiration neuve. En France, c'est dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on a commencé à réunir de vieilles chansons languedociennes; peu à peu, la recherche s'est étendue à toutes les provinces, et, à côté des chercheurs de profession, les poètes et les écrivains n'ont pas été les derniers à seconder leurs efforts, depuis Rousseau jusqu'à Bouchor, en passant par George Sand, Gérard de Nerval, Max Buchon et Champfleury. En Angleterre, dès 1742, John Parry publiait son *Ancient British Music* et des mélodies anglaises, écossaises et gaéliques. Autant en faisait la Scandinavie et autant l'Allemagne.

Les musiciens comprirent l'importance de ces recherches, mais sans les rattacher encore à l'idée nationale. Ils succombaient plutôt à l'attrait exotique des mélodies étrangères. De là, dans les Suites du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou dans tant d'œuvres classiques, tant de pièces intitulées *a l'ungarese, a la polacca, alla turca*. Chopin, en Pologne, paraît être le premier compositeur qui ait senti d'instinct la valeur rénovatrice des chansons nationales. Depuis lors, ont fleuri en chaque pays les compositions de style populaire, et, pour ne citer que la France, on connaît assez la floraison bretonne avec Ropartz ou Le Flem, vivaraise avec Vincent d'Indy, ou languedocienne avec Déodat de Séverac. C'est pour eux que l'obscur labeur du langage a créé les mots saveur et terroir, pour leurs mélodies où la poésie des ancêtres chatoie sous le réseau harmonique. A l'âme fidèle aux clochers d'enfance, l'esprit vivant apporte des richesses renouvelées sous la poussée des forces séculaires, au fond des provinces silencieuses.

C'est dans ces forces que tous les peuples qui n'ont pas de tradition musicale solide cherchent aujourd'hui leur sauvegarde. Mais un problème ardu se pose à eux. S'il ne s'agissait, pour créer une musique nationale, que de reproduire des chants populaires, la curiosité de l'ethnologue serait satisfaite, mais l'art serait mince (et l'on n'a que trop souvent l'occasion de le constater). Si le musicien, comme il arrive communément, coule la matière originale dans le moule usé par les âges, il verse dans l'académisme monotone et l'étouffante scholastique.

Les formes traditionnelles doivent lui offrir non un modèle, mais une méthode : à lui de créer des formes, non pas forcément neuves de toutes pièces, mais strictement adaptées à la matière qu'il traite. Cette leçon, un musicien de génie, nourri d'art populaire, la donne à tous aujourd'hui, un créateur qui domine de haut toute la musique contemporaine : Stravinsky.

André CÆUROY.

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Jeusse oublié sans doute*, de Marcel Samuel-Rousseau, extrait du *Bon Roi Dagobert*, comédie musicale en quatre actes, poème d'André Rivoire.

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

**Théâtre de l'Atelier.** — *Les Oiseaux*, d'ARISTOPHANE, adaptation libre de M. Bernard ZIMMER (traduction de M. Mario MEUNIER); musique de scène de M. Georges AURIC.

Aurait-on oublié le sujet de cette immortelle comédie? Deux Athéniens, las de vivre dans un tourbillon de procès et d'affaires politiques, quittent leur patrie, montent chez les oiseaux, se font accepter d'eux, fondent là-haut une ville immense. Les hommes bientôt les rejoignent, et les dieux, affamés, — car la fumée des sacrifices, interceptée par la ville, ne s'élève plus jusqu'au ciel, — les dieux abandonnent aux oiseaux la souveraineté du monde.

Rien de plus vif, de plus léger, que cette œuvre d'Aristophane; rien de plus exquisement frais que les chœurs qui flottent à ses flancs; rien de plus gaiement moqueur que les scènes, — de revue, pourrait-on dire, — où l'on voit défiler les principaux types de l'ancienne société terrestre.

La cité des oiseaux! Aristophane paraît dans *le Banquet* de Platon; il y prononce sur l'Amour des paroles profondes et rares qui révèlent chez lui une connaissance sérieuse de la doctrine des vieux initiés, car Platon n'eût pas mis dans la bouche d'Aristophane des paroles que celui-ci n'aurait pu prononcer. Ainsi est-on raisonnablement conduit à croire que ses oiseaux ne sont pas vraiment des oiseaux.

Mais, d'abord, que sont les hommes? De pauvres êtres liés par tous les mensonges qu'ils ont eux-mêmes forgés. Quant aux dieux, reflets, primitivement, des idées pures, ils se sont déformés dans les cerveaux au point de n'être plus que les images grossies des passions humaines; et ce sont eux qui gardent le cercle des éternels recommencements, où les hommes sont pris comme des souris dans une cage tournante. Que l'homme se dégage par un effort de volonté et, guidé par l'intuition qui se réveille en lui, qu'il monte vers le ciel : au-dessus des misérables cités terrestres, anneaux de chaîne, il trouvera les oiseaux, les idées premières, nés de l'Amour et du Chaos, qui volent entre ciel et terre, révèlent la vérité, l'avenir, à ceux qui savent les interroger, et deviennent les indispensables alliés des hommes dans leur lutte contre les vieux dieux de la matière, nés de Kronos. Comment, ici, ne pas se rappeler ces vers du *Satyre* :

... Le réel renaitra, dompteur du mal immonde.  
Dieux, vous ne savez pas ce que c'est que le monde;  
Dieux, vous avez vaincu, vous n'avez pas compris.  
Vous avez au-dessus de vous d'autres esprits,  
Qui, dans le feu, la nue, et l'onde et la bruine,  
Songent, en attendant votre immense ruine.

Mais ces esprits, ces idées premières, ces oiseaux, s'ignorent jusqu'à la venue de l'homme, force intelligente et consciente d'elle-même; c'est l'homme qui, en s'alliant à ces idées, leur donnera la vie active. En échange, elles le délivreront des dieux anciens et lui feront conquérir la Souveraineté.

Il semble bien que la nature profonde de l'œuvre d'Aristophane ait échappé à l'attention de M. Bernard Zimmer. Ce qui, chez le grand poète grec, est une fantaisie étincelante, aérienne, mais, comme la cité même des oiseaux, fondée sur une réalité, mi-terrestre, mi-céleste, très nettement entrevue, devient chez l'« adaptateur » une satire sévère et souvent amère de la