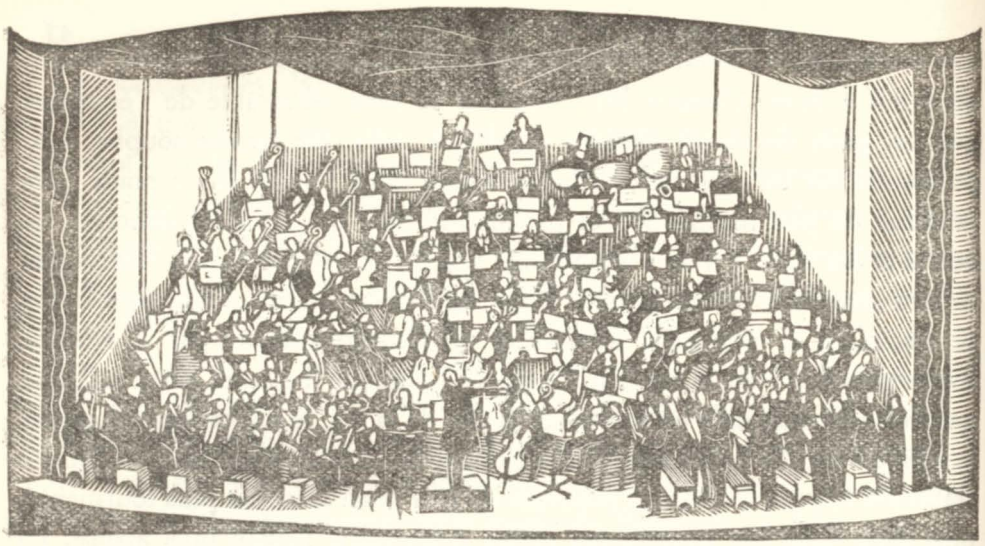

Arthur Honegger

Des musiciens de la jeune génération, M. Arthur Honegger passe au jugement d'excellents esprits pour le représentant le plus éminent. La qualité des approbations qui lui sont prodiguées, le bon aloi du succès sans tapage qu'il remporte auprès des connaisseurs répondent aux espoirs fondés sur ses premiers essais. Dominant le morne concert des épigones et des médiocres, sa voix bien timbrée se désigne soi-même par les nobles et lointains échos qu'elle éveille. Il nous offre autre chose que ces juvéniles promesses qui sont monnaie courante et trop souvent hélas ! monnaie fausse, car déjà se révèlent en lui les signes d'une maturité précoce, d'un robuste épanouissement. Dès à présent sa brève et pourtant féconde carrière vaut que l'on se retourne pour l'embrasser d'un regard attentif.

M. Honegger — fixons ce point pour les musicographes de l'avenir — appartient au groupe des Six formé de compositeurs n'ayant en commun hormis la parité approximative de leurs âges qu'un sentiment de camaraderie réciproque et de solidarité professionnelle, mais aucune similitude réelle de tendances, d'admirations, d'aversions, de technique ni même d'esthétique, Quelles que soient leurs tentatives pour se prêter

artificiellement un semblant de cohésion, leur coordination ne s'exerce que sur le terrain pratique où elle semble d'ailleurs avoir réussi à merveille, l'union ayant moins que jamais cessé de faire la force. Alors que leurs efforts dispersés se fussent sans doute dépensés en vain, chacun des Six bénéficie du dynamisme collectif du groupe. Désormais ils représentent une valeur musicale reconnue et cotée en France et hors de France, partout où l'on s'inquiète du mouvement artistique contemporain. Résultat digne d'être médité par les solitaires impénitents ! Mais si M. Honegger a profité dans une certaine mesure de ce lancement à l'américaine si bien conçu et réalisé, tout dans sa personne et dans sa musique nous témoigne que ce fut sans le moindre machiavélisme, car il est de ceux qui fuient la réclame bruyante pour suivre à l'écart la route qu'ils ont librement choisie, avec une indépendance de caractère et une dignité qui sont entièrement à sa louange.

M. Honegger est de nationalité suisse ; il descend de parents zurichois fixés au Havre, où il est né et où s'est écoulée son enfance. Milieu familial cultivé et, malgré la préoccupation des affaires, ouvert à la musique comme aux autres arts, mais où nulle hérédité, nulle tradition ne le poussait à la composition. Pourtant, dès son jeune âge, il manifestait un vif penchant pour la musique, non seulement comme auditeur sensible, mais déjà comme créateur. Avant d'avoir appris les premiers rudiments de l'harmonie, il composait des sonates par séries, pastiches ingénus et involontaires de celles de Beethoven, trahissant ainsi une inclination spontanée, confirmée par la suite, à rechercher les assises solides de la musique au lieu de se complaire en ses grâces superficielles auxquelles la jeunesse a coutume cependant de trouver assez de charme pour se satisfaire.

Il fit ses premières études musicales au Havre avec M. Robert-Charles Martin ; il les poursuivit pendant une année au Conservatoire de Zurich et les acheva, si tant est qu'un musicien n'ait pas toute sa vie quelque chose à apprendre, au Conservatoire de Paris sous l'égide de MM. Gédalge, pédagogue incomparable, et Widor. Complètement ignoré avant la guerre, le lustre qui s'étend de 1915 à 1921 lui a suffi pour mettre au jour une importante production qui lui a dorénavant assuré avec une notoriété

croissante l'intérêt vigilant de tout ce que l'Europe civilisée compte d'amateurs de musique curieux de l'heure présente.

L'œuvre de M. Honegger aborde la plupart des domaines. On lui doit des mélodies, des pièces pour piano, pour orgue, pour instruments à vent, un quatuor et un dixtuor à cordes, un lot fourni de sonates et sonatines pour divers instruments, plusieurs poèmes symphoniques, un ballet, de la musique de scène, une symphonie mimée et un psaume dramatique. Cette prodigalité, ce dédain du bibelot qui contrastent avec la parcimonie de nos tourneurs de brimborions seraient inquiétants s'ils ne signifiaient qu'aisance à bâcler de quelconques improvisations, mais il faut y voir au contraire le fruit du labeur soutenu auquel se plie une nature généreusement douée. Le plant est assez vigoureux pour que l'abondance des fruits ne nuise pas à leur saveur.

Avec une sérénité toute gœthienne, indice de sa bonne santé intellectuelle, il date de novembre 1914, jours d'angoisse durant lesquels une Europe point encore installée dans la guerre contemplait avec une horreur hagarde les hécatombes des Flandres, un hommage détourné à la Belgique martyre en mettant en musique ces vers inactuels du poète belge Fontainas, familiers aux lecteurs d'anthologies symbolistes :

« Sur le basalte, au portique des antres calmes ».

D'autres poèmes de Francis Jammes, de Tchobanian, de Jules Laforgue le sollicitent et, de ces quatre mélodies réunies, il forme un recueil récemment paru chez l'éditeur Chester. N'étaient la sûreté de main et la complexité d'une écriture déjà savante, elles valent surtout par ce poétique agrément que les jeunes compositeurs excellent à donner à leurs effusions lorsqu'ils sont servis par des vers choisis avec goût et par une sensibilité dans sa prime fraîcheur. Mais les mélodies inspirées à M. Honegger par les poésies extraites d'*Alcools* de Guillaume Apollinaire, ont un tout autre accent. Exprimant dans un langage simple et touchant, ennemi de barbaries concertées et d'excentricités laborieuses, des sentiments aussi profonds que retenus, elles font figure dans son œuvre et même dans l'ensemble de la production mélodique contemporaine. Les

Souvenirs d'enfance sur des vers de Jean Cocteau ne les égalent point.

La plus ancienne pièce pour piano de M. Honegger s'intitule *Hommage à Ravel*. Dociles à cette tradition que tout hommage à un maître ne saurait être qu'un pastiche de son style, un respectueux « à la manière de... », ces quelques pages s'introduiraient avantageusement parmi les apocryphes de l'auteur de l'*Heure Espagnole*. Il faut y voir, en même temps qu'un témoignage d'admiration rendu à un aîné en butte à un redoublement d'attaques, un aveu déguisé de l'influence momentanément exercée par lui sur M. Honegger. Sous le titre délibérément banal de *Trois pièces pour piano*, il encadre cet hommage d'un austère prélude et d'une rapide danse et publie à part une *Toccata et Variations*, œuvre importante et longuement développée selon les canons de l'École, dont certains mouvements agités, au rythme de danses populaires, empruntent une sorte de couleur scholiste assez inattendue chez ce nourrisson du Conservatoire. Mais s'il faut choisir dans son œuvre pianistique, c'est aux *Sept pièces brèves* que s'attachera notre prédilection. Elles forment, comme l'annonce leur titre véridique, une séquence de sept morceaux fort courts, aigus et concis, dont la brièveté inaccoutumée, loin de trahir un défaut de souffle, ne provient que de leur tour strictement elliptique. Chacun d'eux, le vif, le lent, le souple, le rythmique, le léger ou le violent possède une physionomie propre qui le caractérise et le distingue de son voisin. On penserait à un cabinet de portraits.

Nous disions plus haut l'affection précoce vouée par M. Honegger à la forme Sonate en laquelle on peut voir l'exemple élémentaire de toute musique construite. Sans compter les essais juvéniles qu'il a jugé à propos de garder pour soi, il n'a pas fait entendre depuis 1918 moins de quatre Sonates. L'on conçoit la puissance de pensée et de travail qu'implique pareille abondance, à plus forte raison quand il ne s'agit pas de vides exercices d'écoliers purement formels, mais d'œuvres éminemment réfléchies, riches d'ampleur et de substance.

Le Vieux Colombier en 1918, la Société Nationale en 1920, font entendre sa première et sa seconde Sonate pour piano et violon. En décembre 1920, la S. M. I. nous révèle à son tour la Sonate pour piano et alto, qui

aux qualités de force et de rythme habituelles à son auteur joint par moments une tendresse mélodieuse presque fauréenne. C'est encore à la Société Nationale qu'est réservée en avril 1921 la primeur de la Sonate pour piano et violoncelle à laquelle M. Honegger attache une importance assez particulière pour avoir au moins inspiré sinon littéralement dicté l'analyse parue dans le *Guide du Concert* lors de la première exécution publique. Cédons-lui la parole :

« Comme dans toute sonate on perçoit une série de constructions thématiques, mais chaque protagoniste se meut dans un terrain personnel et met en action des éléments qui lui sont propres. Chacun d'eux peut être considéré comme le résumé sonore d'un groupe orchestral : le violoncelle représentant les cordes, le piano les bois, les cuivres et la percussion. Ils vivent donc en général sous le régime de la séparation complète des pouvoirs... En définitive, bien que parlant le simple idiome de la musique, le violoncelle et le clavier s'efforcent ici de converser chacun dans un style qui leur est propre, dans une syntaxe qui leur est particulière, sur des sujets rien que musicaux. »

Si nous avons cru bon de reproduire un extrait de cette notice c'est que les théories qu'elle expose semblent être actuellement celles de l'auteur et qu'il prétend les appliquer, comme nous le verrons plus loin, à des ouvrages de vaste envergure.

Un esprit tel que le sien ne pouvait manquer d'être attiré par les possibilités du quatuor à cordes qui, tant en profondeur qu'en surface, offre au musicien des ressources si variées. Celui qu'il a composé en 1917 déconcerte et déçoit, croyons-nous, l'auditeur le plus favorablement prévenu par l'inexpérience, ou le dédain du résultat sonore de cet obscur enchevêtrement de notes. Telles duretés qu'un orchestre complet et doté de bois atténue et dissimule, percent l'oreille lorsqu'un simple quatuor à archets en exaspère la pointe. Cet ouvrage appartient, nous le craignons, à la catégorie baptisée la « musique de papier » : il est trop écrit dans l'abstrait sans préoccupation de la sonorité. Mais, malgré son côté désagréable que nous n'avons pas cherché à laisser dans une ombre complice, il témoigne une ardente vie intérieure et une science unanimement reconnue par les

gens du métier. M. Honegger ne manquera pas, nous en sommes certains, de nous donner par la suite toute sa mesure dans un « second quatuor ».

Le contraste que forme avec cette œuvre hautaine et austère la délicieuse rhapsodie pour deux flûtes, clarinette et piano montre la souplesse et la variété du talent de M. Honegger. Ici il est encore sous le charme debussyste et ravélien et, si la personnalité demeure quelque peu voilée, en revanche que d'exquises délectations cueillons-nous dans les détours, les rencontres et les poursuites de ces quatre instruments aux timbres si bien faits pour se combiner. Œuvrette toute de grâce et d'élégance encore que sa Sonatine pour deux violons ; il n'est pas de si mince divertissement que la main d'un artiste de race ne s'y découvre.

Les concerts parisiens ont fait figurer à leurs programmes le Prélude pour *Aglavaine et Sélysette* composé à l'intention de la classe d'orchestre du Conservatoire et le *Chant de Nigamon*, exécuté au Cirque d'Hiver sous la direction de M. Rhené-Baton. Dans le parti-pris d'éviter tout esthétisme, l'argument est tiré d'un des romans les plus populaires de Gustave Aimard, *le Souriquet*. Nigamon, le chef Iroquois, est brûlé vif par les Hurons ; environné de flammes, il entonne un chant de mort que tous écoutent en silence. C'est un morceau symphonique des plus brillants, conçu, développé, orchestré avec une maîtrise étourdissante, ne visant d'ailleurs nullement à l'impressionisme ni à l'évocation matérielle du bûcher dont il ne transpose que l'ardeur. De la partition de la *Mort de sainte Almeenne*, écrite pour petit orchestre sur le mystère de Max Jacob, il a extrait et transcrit pour grand orchestre un Interlude joué aux Concerts Colonne en lequel on s'est généralement accordé à trouver un accent tout à fait tristanesque.

Un plébiscite du public l'a rendu détenteur du prix Verley ; il présentait à ce concours une *Pastorale d'Été*. Ce ravissant morceau en lequel, pour la première fois, se pourrait discerner peut-être l'influence de Darius Milhaud, a séduit par son aisance, sa joie, sa clarté, un auditoire enclin à associer au nom de M. Honegger l'idée d'une musique volontiers sombre et tumultueuse. Sa collaboration aux *Mariés de la Tour Eiffel* s'est traduite par une « Marche funèbre », dont la verve caricaturale n'altère en rien l'impeccable tenue et la constante musicalité.

A la fin de 1918, au lendemain de l'armistice, le Vieux Colombier montait un spectacle singulier, le *Dit des Jeux du Monde*, dû à un jeune poète belge, M. Méral ; tout Paris y courut pour applaudir ou s'esclaffer. Les costumes, les masques, la décoration, étaient dûs à cet étonnant Fauconnet, déjà désigné par la mort comme rançon de son insolite génie ; la musique confiée à un orchestre fort réduit était de M. Honegger ; il sut pourtant en obtenir des effets surprenants comme puissance et qualité de la sonorité ; mais il fut peu écouté et peu compris.

Le dessinateur Hellé lui confia la musique d'un minuscule ballet, *Vérité? Mensonge?* donné au Grand Palais durant le Salon d'Automne et réduit aussi aux ressources d'un orchestre des plus rudimentaires. Cependant la renommée de M. Honegger s'étendait hors de France et parvint même jusqu'à son propre pays où s'est conservée la tradition de grandes fêtes régionales auxquelles la musique est intimement mêlée. Le théâtre populaire de Mézières (Suisse) a représenté cet été avec un grand éclat *Le Roi David*, psaume dramatique de René Morax, accompagné d'une importante partition de M. Honegger. C'est une façon d'oratorio où les chœurs tiennent une place prépondérante et à l'exécution duquel concourut, à côté de professionnels, une foule d'amateurs bénévoles. Ce qui, en France, appartiendrait au royaume des Chimères s'est, chez nos voisins, réalisé de la manière la plus naturelle et la plus satisfaisante du monde. En cette circonstance encore, M. Honegger a dû se plier aux exigences d'un orchestre dépourvu de cordes et travailler, faute de temps, avec une hâte peu propice, envoyant les feuillets à la gravure au fur et à mesure qu'il les écrivait. L'ensemble de l'ouvrage se ressent peut-être de cette précipitation et trahit un peu la « grande machine » de commande comme jadis l'*Héliogabale* de Séverac, mais il est des passages particulièrement bien venus et d'une harmonieuse ligne tels que la poétique introduction, ou le psaume, « Je lève mes regards vers la montagne ». Il est d'ailleurs difficile de juger par la simple lecture de la partition l'effet que produit cet oratorio dans son cadre véritable. Le correspondant de la *Revue Musicale* qui a assisté aux représentations de Mézières en a envoyé un compte rendu beaucoup plus qualifié, paru dans le numéro d'octobre dernier.

Nous avons gardé pour la fin ce que M. Honegger considère comme son œuvre capitale, œuvre qui, déjà jouée à Lausanne et à Genève, vient d'être exécutée il y a quelques semaines à peine aux Concerts Koussevitzky à Paris, et doit être entendue encore cette saison à Londres, Rome et Saint-Louis. Il s'agit d'une Symphonie mimée, *Horace Victorieux*, composée d'après le récit de Tite-Live dont elle suit scrupuleusement les différentes phases. Elle débute par un duo d'amour en vue des remparts d'Albe et de Rome entre Camille et son fiancé Curiace. Le jour se lève, les Horaces paraissent, le vieil Horace salue sa fille ; ils attendent la décision du Sénat touchant le différend des deux villes. La foule s'amasse et s'agite précédant l'entrée des hérauts qui, solennels, viennent proclamer la sentence : les trois Curiaces lutteront contre les trois Horaces. Le combat se prépare ; les jeunes gens reçoivent des armes, une place est désignée à chacun d'eux. Camille et Curiace échangent de profonds et rapides regards d'adieu. Le signal de la lutte est donné : deux des Horaces tombent et le troisième s'enfuit mais, se retournant, contre les Curiaces dispersés, il leur donne la mort aux acclamations de ses concitoyens. Alors s'élève la douloureuse lamentation de Camille jetant ses imprécations à la face du héros qui, courroucé, la tue.

Ici l'auteur a repris en les appliquant à un champ plus vaste les principes qui guidèrent la composition de sa Sonate pour piano et violoncelle, La musique délaisse le sens vertical pour se dérouler sur le plan horizontal. Chaque instrument ou groupe d'instruments confiné dans son propre domaine dit ce qu'il a à dire insoucieux du discours de ses voisins et déléguant au contrepoint le soin de régler leurs rapports mutuels. Il en résulte une polytonie hardie, mais aucunement arbitraire ni désordonnée. Ce poème symphonique qui commence dans l'extase d'une nuit amoureuse pour s'achever dans la lutte et l'assasinat, se résume en une pathétique progression. Dès l'instant où la foule intervient pour apprendre la sentence dont dépendra le sort de la cité, une tragique anxiété s'appesantit qui, à peine suspendue à l'annonce du triomphe, redouble d'horreur devant le massacre de Camille, suite de meurtres engendrant ce dernier meurtre, sanglants rebondissements du destin. M. Honegger, en la circonstance, s'est fait une

âme de Romain. Il n'assiste point au combat en dilettante amusé du chatoiement des casques ou du choc des glaives, tel un Rimsky à la *Bataille de Kerjénietz*, mais en partisan impitoyable : c'est lui qui attise la colère au cœur d'Horace ; il pâlit de sa feinte couardise, exulte de sa victoire et arme le bras qui frappera l'imprécatrice. A cette œuvre inflexible et mâle conviendrait mieux qu'au petit livre qui la porte l'épigraphe fameuse : « Les capitaines vainqueurs ont une odeur forte ».

Souhaitons que quelque compagnie de Danseurs Suédois ou Russes, puisque hélas, il n'en existe point de Français, nous la fasse bientôt entendre accompagnée de sa traduction mimée. La chose est d'autant plus facile à réaliser qu'on possède de la main même de Fauconnet les notes et croquis permettant l'exécution de ses projets de décoration, de costumes et de masques, masques au visage considérablement rétréci, ayant pour conséquence de hausser par contraste la stature des protagonistes et d'en accroître par cet artifice la grandeur et la noblesse. D'ailleurs une fervente amitié liait Fauconnet à M. Honegger. Non seulement pour le *Dit des Jeux du Monde* et pour *Horace Victorieux*, mais aussi pour *La Mort de sainte Alméenne*, le peintre aujourd'hui disparu avait minutieusement élaboré une matérialisation scénique résolument en marge de la réalité humaine. Le public qui s'est pressé à son exposition rétrospective a eu le sentiment de la perte immense faite en Fauconnet par l'art décoratif français. Baudelaire, à qui nous devons des pages si pénétrantes sur l'esthétique du théâtre, la nécessité de la convention et du mensonge, aurait reconnu en lui un de ses fils spirituels.

M. Honegger, nous l'avons vu, est un Suisse alémanique, né et élevé en France. En lui se marient les caractères de ses deux patries, l'originelle et l'élective. Aux vertus de solidité, de force, de profondeur, de discipline qui passent pour l'apanage des races germaniques dont il semble avoir évité jusqu'ici la lourdeur et l'encombrant sentimentalisme, il joint des qualités d'équilibre, de lucidité, d'intelligence et de finesse d'oreille acquises à l'intime commerce de notre culture. Sa musique volontiers touffue, puissante et sombre comme les frondaisons d'une épaisse forêt, est sillonnée de droites avenues où l'on ne saurait s'égarer, semée de carrefours d'où le coup d'œil embrasse l'ordonnance générale, de clairières ensoleillées pro-

pices aux délassements. Ses inflexions se font alors tendres, mélodieuses, directement persuasives.

Mais, malgré ces concessions à la volupté latine et à notre goût d'analyse, malgré ses emprunts techniques aux maîtres français ou slaves, il se rattache à la lignée de Beethoven, de Wagner, de Richard Strauss et, parmi les contemporains, c'est bien plutôt chez ce Schoenberg coupablement ignoré de nos sociétés de Concert que chez Debussy ou Strawinsky qu'il puise un enseignement et se propose un modèle. Certes, en son adolescence, il ne pouvait échapper à la fascination de l'auteur de *Pelléas* ni à celle presque aussi dominatrice de Maurice Ravel. L'influence de Florent Schmitt qu'il subit aussi l'aida à s'en dégager et fut le sentier de traverse qui lui permit de sortir d'un chemin d'emprunt pour rallier sa route naturelle. La dédicace de son Quatuor à cordes au compositeur de la *Tragédie de Salomé* est autre chose qu'un froid témoignage de déférence. A une vingtaine d'années de distance ces deux musiciens offrent de frappantes analogies et réalisent en eux cette fusion de deux races, de deux esthétiques dont l'Alsacien Florent Schmitt fournit un premier et si brillant exemple. Dans les œuvres récentes de M. Honegger se manifeste nettement son tempérament ethnique tandis que l'esprit français s'exerce dans le plan supérieur de l'intelligence qui préside et commande.

Entre les artistes de son âge, il a été un des rares à résister à la vague d'humour dont nous constatons les ravages ; il n'a guère de ce chef à se reprocher qu'une petite berceuse synthétique tombée dans un juste oubli. Il n'a cultivé ni la blague ni l'ironie ; — pas davantage il n'a donné dans le genre parade de foire, mélancolie des cirques ou lampions du Quatorze Juillet, qui a si vite acquis une place de choix dans le musée des poncifs. La musique, on le sent, n'est pas pour lui le divertissement qu'avec des tendances divergentes et à un niveau différent elle est pour M. Poulenc aussi bien que pour M. Ravel, ni le jeu divinement détaché qu'elle fut pour un Mozart ou un Debussy. Il figure au nombre de ces musiciens convaincus, scrupuleux et foncièrement sérieux, à l'abord parfois difficile, mais qui dispensent à ceux qui savent faire l'effort nécessaire pour les bien écouter des jouissances d'autant plus précieuses et chères qu'il a fallu les conquérir.

Au sein du très réactionnaire et très révolutionnaire groupe des Six, dont MM. Auric et Poulenc marqueraient l'extrême radicalisme, il représente plutôt l'élément traditionnel et conservateur. Parmi les « Nouveaux Jeunes » il n'en est pas de si savant en son métier, d'une technique si impeccable ni d'une culture musicale si sainement étayée sans pour cela verser dans le détestable pédantisme. Il n'a jamais prétendu priver la musique de l'armature des formes classiques héritée des grands Maîtres, tâchant seulement à en renouveler l'esprit et le contenu. Son attachement à la musique de chambre, peu propice aux vagabondages désordonnés, en apporte une preuve, mais dans ce moule qu'il n'éprouve pas le besoin de remplacer, il introduit une substance tout actuelle et personnelle. Ses audaces d'écriture d'ailleurs toujours logiques et motivées n'ont d'autre limite que sa pondération et son éloignement instinctif de l'outrance.

Sa musique plus intellectuelle que sensible et peu encline à l'impressionisme fuit tout semblant de littérature. Sauf quand ils lui sont imposés par une collaboration, on ne trouverait chez lui aucun de ces titres précieux et tarabiscotés qu'affectionnèrent ses aînés. Il les choisit aussi courants, aussi neutres que possible à l'instar de ces élégants dont le raffinement consiste à ressembler le plus qu'ils peuvent au premier venu et à ne pas se faire remarquer dans la rue.

M. Honegger est véritablement simple, c'est-à-dire qu'il n'a pas peur d'exposer la complexité naturelle de sa pensée et qu'il ne s'efforce point d'obtenir grâce à ce fameux « dépouillement », tarte-à-la-crème des derniers *five-oclock*, une simplicité artificielle et forcée.

Bref, libéré de toute tutelle étrangère, il semble avoir passé indifférent au milieu des modes et des engouements successifs, s'intéressant plus au fond des choses qu'à leurs changeantes apparences. Voyons en lui l'image nouvelle de ce jeune Horace qu'il élut pour héros : son art en possède la vigueur musclée et aussi la judicieuse sagesse qui sut contraindre la Victoire en disciplinant sa force native au lieu de la gaspiller.

René Chalupt.