

Radiophonie et Film sonore

Le Festival de Baden - Baden

Voici la troisième année que des Festivités Musicales se passent à Baden-Baden. Avant c'était à Donaueschingen, mais depuis trois ans les organisateurs de ces Festivités ont choisi, pour ces fêtes musicales, et avec raison, l'endroit ravissant qu'est Baden-Baden. Depuis, un public toujours croissant, et très international de critiques musiciens et mélomanes, s'y presse au moment où ces Festivités ont lieu.

Chaque année on aborde un nouveau problème. Cette année c'étaient deux idées très importantes pour le développement de l'art musical contemporain qui gouvernaient les festivals de Baden-Baden. Une collaboration étroite de la Radio allemande et de la Kammermusik nous fit apercevoir ces deux idées importantes dans une lumière fort avantageuse.

Ces deux problèmes sont le Film sonore, tellement discuté en ce moment, le second c'est la musique pour Radio. Ce sont là plutôt des nécessités musicales que des problèmes, car il est évident que le Film sonore, ainsi que la Radio, deviennent les instruments de transmission de la musique par excellence et c'est un peu d'eux que dépend l'avenir de l'Art musical.

Jusqu'à présent la musique possédait les styles suivants : musique de chambre, se dirigeant vers un public restreint, choisi — soit tout le style du XVIII^e ; puis la musique symphonique se dirigeant vers un public plus ample, moins sélectionné, mais un public quand même, sortant de la masse et s'unissant dans le désir de prendre part à l'exécution de l'œuvre musicale ; enfin il y a le théâtre — l'opéra, le drame musical — musique jouée, chantée et agie. Tous ces styles s'adressent à un public choisi dans la masse. Tous ces styles demandent une collaboration du public. Car nous savons bien que l'œuvre musicale ne commence son existence que par l'union du compositeur, de l'exécutant et du public. Et c'est là qu'on comprend mieux quel extraordinaire bouleversement se produit par l'introduction de la Radio. Elle s'adresse à tout le monde. Le public n'existe plus — c'est la masse. Ce sont les « cent millions » accrochés devant la boîte énigmatique et mystérieuse qui chante les airs de partout. Donc, pas de collaboration possible. Un inconnu se glisse entre l'exécutant et la masse inerte et muette. Donc, pas de style. Il faut tout trouver. Il faut que l'œuvre soit accessible à tous sans devoir s'asservir au goût de chacun. Car la masse n'est qu'une réunion d'individus qui ne sont pas unis par une idée commune, car la masse ne peut poser aucune condition de goût, de style, etc. C'est là la grande et presque irréalisable complication que nous présente la Radio. Il y a une autre difficulté d'ordre technique pour le développement de la « Rundfunkmusik » ; c'est que, indiscutablement,

les moyens mécaniques des instruments, même dans leur perfection, sont limités et imposent des formules spéciales d'écriture musicale aux compositeurs. Il y a un côté personnel, humain, qui disparaît dans le haut-parleur, il y a des instruments qui sonnent bien différemment qu'en réalité et d'autres encore, qui sonnent toujours mal. Il y a des volumes (par exemple tutti de chœur) qui sont inadmissibles pour la musique mécanique. Voici le premier problème qu'abordèrent les organisateurs des Festivités de Baden-Baden.

A-t-on trouvé quelque chose ? A-t-on trouvé une issue pour cette dangereuse question ? A-t-on trouvé le style de l'Art Radio dans lequel la musique contemporaine pourrait se développer tout en restant de la musique ? Eh bien, je crois que, sauf quelques exceptions d'un intérêt important, il faut enregistrer un échec nouveau de cette tentative. Il y a eu une recherche très intéressante et l'effort des compositeurs allemands, ainsi que de la Radio, est des plus méritoire. Mais comme œuvre importante, nouvelle et d'une qualité musicale supérieure il n'y a pas beaucoup à enregistrer. L'œuvre capitale, la pièce de résistance des Festivités — c'est le *Lindberghflug* (Le vol de Lindbergh) de Brecht-Hindemith-Weil, espèce de cantate où un speaker nous annonce les événements capitaux du vol de Lindbergh, où les éléments — la brume, la tempête de neige, la ville de New-York, le peuple de Paris, le sommeil de Lindbergh lui-même sont personnifiés. Tous ces personnages sont chantés et parlés par une voix de basse, une voix de soprano, un chœur, et un petit orchestre accompagne le tout. Les paroles sont de M. Bert Brecht, la musique est de Hindemith et de Weil. Les deux compositeurs ont divisé l'œuvre en deux parties, presque égales.

L'exploit de Lindbergh apparaît ici comme une légende. Tout est légendaire. Cette personnification des éléments, ces inquiétudes et craintes chantées par le chœur, ce speaker qui annonce les événements ainsi qu'un troubadour des temps anciens, et le haut-parleur augmente encore plus le côté légendaire et mystérieux de l'œuvre en lui enlevant tout le côté personnel. Lindbergh parle. Il énumère les instruments qui lui serviront durant le vol. La Ville de New-York parle — elle interroge les navires sur le vol de son citoyen. Les pêcheurs de la côte se demandent d'où vient cet avion qui monte et qui descend, toujours en proie aux éléments, toujours en combat perpétuel avec le seul désir d'arriver. Charlie lutte contre le sommeil — le tentateur, — contre la tornade de neige, contre l'eau de la mer qui s'approche et s'éloigne de son avion. C'est un très beau poème épique que ce poème de M. Brecht. Une musique d'une qualité supérieure lui donne un extraordinaire éclat. La musique de *Lindberghflug* n'a qu'un défaut. Elle n'est pas uniforme. Deux compositeurs dont les styles sont trop différents pour créer une œuvre homogène, y ont travaillé. Mais ce défaut s'aplanit devant la qualité de cette musique et devant l'élan commun qui unit les deux compositeurs avec leur poète.

M. Weil a pris pour sa part toutes les parties extérieures de l'œuvre. M. Hindemith la partie intérieure — lyrique. Le caractère scandé, bien rythmé et d'une mélodie presque populaire de la musique de Weil se prête bien à l'expérience de légende populaire qu'a voulu faire M. Brecht. M. Hindemith augmente la tension intérieure de l'œuvre en lui donnant un côté de tendresse

nouvelle si propre à ce compositeur. Je n'aime pas beaucoup la polyphonie imitative dont est malheureusement atteinte, comme d'une épidémie, la musique contemporaine allemande. Même avec une technique aussi formidable, ingénieuse et toujours créatrice comme celle de Hindemith, la polyphonie imitative apparaît comme une réminiscence inutile de style ancien. Mais lorsque Hindemith dans ses moments de tendresse et de lyrisme comme dans la tentation de Charlie par le sommeil fait chanter une voix, une mélodie interminable d'une nouveauté et d'une invention aussi nouvelle que personnelle et lorsque sous cette ligne mélodique se meuvent des harmonies dont on ne distingue plus la construction technique, Hindemith devient ce compositeur extraordinaire d'une époque de lyrisme romantique dont nous commençons à entrevoir l'avènement.

Le *Lindberghflug* en entier, c'est-à-dire paroles et musique, est une œuvre significative en ce sens qu'en elle toutes les questions formelles et techniques, ainsi qu'esthétiques, reculent devant l'élément moral qui prime tout. C'est là son côté nouveau. L'exploit héroïque de l'homme moderne, donc base morale, sert aux compositeurs et au poète pour en faire une œuvre d'art.

Je n'aborderai pas la question du Film sonore. On la discute dans chaque journal et c'est tellement la question à la mode que je crois que, tout ce qu'on pouvait dire est dit. Cependant ce que j'ai vu à Baden-Baden me rend plutôt sceptique. Y a-t-il une musique spéciale de cinéma ? Y a-t-il une possibilité de film sonore dont la musique soit inséparable du spectacle qui se passe sur l'écran ? Et même s'il y en avait, ne serait-ce pas là une trouvaille unique possible une fois seulement et ne donnant aucune issue pour le développement du Film sonore. Le film parlant, sifflant, sonnante comme le film instructif *Melodie der Welt*, que nous avons admiré à Baden-Baden et où le « truc » de la superposition de différentes images uniformes (la cathédrale gothique se transformant en Temple persan ; les enfants hindous en enfants européens, etc.) était mené à la perfection, ce genre de Film sonore va tout seul, quoiqu'il ne manque pas d'être souvent fatigant et inutilement chargé de bruit. Mais l'autre, le Film musique, n'est-il pas une chose irréalisable ou bien dont la réalisation contient beaucoup d'obstacles dangereux. Le danger capital c'est de revenir vers un nouveau mode de la « Programmusik ». Hindemith fait ainsi : il accompagne l'action cinématographique par un piano mécanique. Et c'est ce qui forme le charme de ce Film sonore — son charme « Programmusik ». Mais il faut toute l'habileté et les dons musicaux de Hindemith pour se permettre de réaliser ce jeu. Car c'est un jeu musical qu'il joue avec une prodigieuse facilité. Lorsqu'un M. Hermann ou bien M. Gronostay s'y mettent, cela devient intolérable. La musique d'une qualité médiocre devient un élément gênant et on regrette de ne pas entendre à sa place l'habituelle ouverture de *Tannhäuser* ou bien une de ces ravissantes musiques quasi-orientales qui font notre plaisir au cinéma.

Milhaud dans son film avec Cavalcanti *La petite Lilie* procède d'une autre façon que Hindemith. Il synchronise au film une musique qui forme une œuvre en elle-même et qui existe sans le film. On peut dire la même chose du film de Cavalcanti. L'un et l'autre — le film et la musique — coïncident plutôt qu'ils ne s'unissent ; mais est-ce là une coïncidence parfaite et surtout est-ce là une nécessité

d'union ? En tous les cas cette union a des désavantages. L'adorable fugue canonique disparaît certainement à cause de cette tension nerveuse que nous donne le film par nos organes visuels. D'un autre côté, bien des moments charmants du film disparaissent à cause de la musique qui s'attire notre attention.

Les trois autres séances des Festivités étaient de nouveau des exemples pour des idées nouvelles qu'on croit être importantes pour le développement de l'Art musical.

Le *Lehrstück* de Hindemith-Brecht, la triste *Musique pour amateurs*, ainsi que la conférence très instructive du président de la Sté Heinrich Herz — le prof. Wagner, sur les problèmes Radio-acoustique, toutes ces trois séances avaient une chose commune : — l'expérimentation. Mais malheureusement les idées qui gouvernaient dans les deux séances d'Art, c'est-à-dire dans le *Lehrstück* et la *Musique pour amateurs*, ne sont pas des idées purement musicales. Ce sont plutôt des problèmes sociologiques et politiques.

Dans le *Lehrstück* — Hindemith écrit en grandes lettres sur le mur : — « pourquoi entendre de la musique — faisons-la nous-mêmes, » — par quoi il invite le public à une coopération créatrice. M. Brecht, qui se charge du côté poétique de l'œuvre se joint à lui en nous donnant le précepte suivant dans le programme : « celui qui ne chantera pas avec nous ne sera qu'un assistant et non pas un collaborateur ni même un membre du public ». Malheureusement cette subordination de l'œuvre d'art à une idée plutôt sociologique et politique que musicale nuit à sa qualité. L'œuvre devient un exemple comme des exemples de logarithmes et de réalisations d'angles. Ceci enlève à l'œuvre sa liberté. Elle n'existe plus seule. Elle est subordonnée à une théorie « extra-artistique ».

Cela se sentait dans le *Lehrstück* d'un bout à l'autre. La liberté, condition *sine qua non* de l'art musical, manquait entièrement. Cela faisait penser à des époques passées où on essayait de former des orchestres sans chef d'orchestre, — des théâtres prolétariens, etc., et tant d'autres belles idées dont la réalisation échouait si souvent et mortifiait toujours l'élan libre et naturel de véritable Art.

Le *Lehrstück* est aussi une cantate. Mais ce qui doit former sa nouveauté ce sont les morceaux où le public « coopère ». Des bouts de musique sont projetés sur une toile et c'est le public qui doit les chanter en chœur. Hindemith a déjà une fois fait une œuvre semblable et d'une qualité supérieure au *Lehrstück*, c'est la cantate *Frau Musica*. Ici dans *Lehrstück* on a l'impression que l'œuvre est faite trop à la hâte. Elle est décousue et peu homogène. Deux orchestres, l'un composé d'amateurs sur le podium, l'autre — une fanfare sur le balcon d'un autre côté de la salle, s'interchangent en accompagnant tantôt un petit chœur, tantôt jouant seul, tantôt cédant la place à deux récitants : — homme et femme. Du côté opposé de la salle une toile est tendue pour le cinéma. Un avion gît à terre, ce qui doit nous faire comprendre qu'il s'agit d'une suite au *Lindberghflug*. Nous comprenons confusément grâce aux paroles qu'on dit et qu'on chante qu'il est question du sort de l'aviateur, — de son dangereux exploit. Le film trop long et sinistrement réaliste nous montre une mère, — peut-être la mort aussi, — qui se tord

de douleur comme de crampes d'estomac. Une femme récite un très beau poème sur la mort, on chante des bouts de paroles, tantôt le chœur — faisant des motets, fugues et canons, tantôt le public. La fanfare joue des bouts de chorals avec des harmonies et des modulations, comme toujours chez Hindemith, fraîches, ingénieuses et remplies de verve brillante. Et le tout est entrecoupé, sans aucune raison visible, par le spectacle horriblement vulgaire de deux clowns qui en coupent un troisième en morceaux. Ce qui est le plus amusant et le plus habilement arrangé de cette entreprise, — c'est la manière dont les parties chantées par le public se compliquent. On commence par chanter un « do » et on le chante faux, mais au fur et mesure que les choses se compliquent et qu'on commence à chanter des chorals entiers le public s'entraîne et chante très bien et à pleine voix.

Je ne dirai que quelques mots sur la conférence de M. Wagner. Fort instructive et assez intéressante, elle m'a paru traiter des sujets que nous connaissons déjà d'une manière trop vulgarisatrice pour la réunion de spécialistes qu'était le public de Baden-Baden. Il n'y avait en réalité qu'une seule donnée véritablement importante, — ce sont les deux appareils à épurer le son inventés par le professeur Wagner. On joint au système Radio (microphone et haut-parleur) une espèce de « filtre » électrique qui coupe tous les sons d'une fréquence de vibration plus haute qu'un nombre « X » et qui par cela même épure le son donné (Gründton) de son timbre (Obertoene). Un autre filtre fait l'inverse il enlève le « Gründton » et ce n'est que les harmoniques — les « Obertoene » qui restent. Ainsi le son d'un violon passant par le premier filtre s'épure et ressemble à une flûte dans ses meilleures notes, et passant par le second filtre, qui enlève la base — le « Gründton », le violon devient semblable à un hautbois dans l'aigu. Ces filtres servent surtout pour mesurer le timbre du son.

Encore un mot sur la *Musique pour amateurs*. Il y en avait beaucoup, mais pour ainsi dire pas de musique. Ce fut un fiasco complet. Car, non seulement la musique était de qualité médiocre, l'idée elle-même est une idée inutile, funeste et malheureuse. Pourquoi écrire une « musique pour les amateurs » ? Est-ce là une nécessité esthétique ? Toute œuvre véritablement belle est accessible aux amateurs sous une forme quelconque. Ou bien est-ce là une manifestation contre le « musicien d'orchestre » ? Encore de la politique ? ! Pourquoi vouloir faire une musique simpliste et se mettre à la merci d'un dilettantisme de basse classe ? Voici de nouveau une idée sociologique comme point de départ pour une œuvre d'art. En somme les Festivités de Baden-Baden ont un peu souffert de ce que la musique était dégradée au niveau d'exemples pour des expériences mécaniques, sociologiques et politiques. Mais l'importance n'en est pas moins grande. Peu de belles choses se forment dans l'art et surtout peu de choses nouvelles. Il suffit d'avoir entendu le *Lindberghflug* pour reconnaître l'importance de telles manifestations musicales.

Nicolas NABOKOFF.