

Un ballet espagnol à Paris

La "Sonatina" d'Ernesto Halffter

L'attrait pittoresque que présente pour les auditeurs étrangers une musique de caractère national, comme la musique espagnole (dans sa majeure partie), lui est à la fois un avantage et un désavantage.

Un avantage, parce que pendant un certain temps, il aide à la diffusion de cette musique, éveille la curiosité d'un public qui, s'il est superficiel, est néanmoins nombreux — et cela jusque dans des contrées fort éloignées du pays d'origine. Mais, c'est aussi un désavantage, pour deux raisons. D'abord parce que ce caractère pittoresque laisse supposer à des intelligences de médiocre capacité discursive que tout cet art s'évapore en surface, et qu'il n'y a rien en lui de profond. En second lieu, parce que le commun des auditeurs, passionné pour cet attrait de couleur et d'exotisme, ne veut pas admettre qu'il puisse y avoir, dans le même pays, un autre genre de musique qui, bien que supérieur à celui-là, dissimule ou simplement proscrire cet aspect pittoresque.

C'est pourquoi un auditeur non espagnol doit reconnaître aux compositeurs espagnols le droit d'être las des mêmes rythmes, des mêmes tours, des mêmes poncifs et lieux communs dans lesquels tombe la musique nationale si elle n'est pas attentive à se rénover et à avancer dans toutes les voies que le progrès lui ouvre.

Alors le compositeur approfondit les données premières de l'art « national » et, s'il a du talent, arrive à transformer les modes d'expression de son art d'une façon que l'on reconnaîtra bientôt comme aussi « nationale », sinon davantage, que ce qu'on considérerait comme tel jusqu'alors. Mais entre temps, ce compositeur devra lutter contre la paresse du public qui n'aime pas changer de disque; et comme ce public amateur de pittoresque est le plus superficiel qui existe, la lutte sera dure. Si, au lieu de notre musique, il s'agit de nos danses, le cas s'aggrave : le public musical étranger, depuis Albeniz et de Falla, a appris à distinguer les différentes « qualités » de notre musique. Mais il a à peine, lorsqu'il s'agit de danse, été plus loin que le café-concert. Il en résulte un désordre et une confusion désespérants pour un artiste espagnol. Une revue d'art quelconque, même médiocrement informée, n'oserait pas écrire que seule la musique ethnique sollicite son intérêt. Et pourtant on en est là en ce qui concerne la danse. On ne voit en elle qu'une distraction des plus frivoles, un passe-temps plus ou moins assimilable aux « variétés », et non un art du niveau auquel l'ont haussé les danseurs russes ou allemands. Peut-être parce que les interprètes les plus notables que l'Espagne envoie à l'étranger appartiennent à une catégorie très « savoureuse » mais encore primaire.

Tout cela commence pourtant à changer, parce que l'Espagne possède des artistes d'un génie reconnu qui savent élever très haut l'art ethnique de la danse.

sans
ses r
Erne
mais

avec
géné
dom
malg
du
Léon

avec
s'im
sous
trou
trou
Hal
sens
il se
ner
Cou
Dom
éten
il en

à de
très
Ber
men
mélo
com
d'un

cha
imp
et l
vien
(le
dan
acce

Esp
mar

sans s'éloigner de la source populaire. C'est-à-dire sans cesser de danser des danses nationales; de la même manière que des musiciens comme Falla et son disciple Ernesto Halffter savent composer une œuvre profondément espagnole si l'on veut mais qui s'est libérée de la formule stéréotypée, du « cliché », du lieu commun.

Si, dans la musique pure, Falla a su créer un type de chef-d'œuvre moderne avec son *Concerto pour clavecin*, Halffter a su réaliser l'œuvre maîtresse de sa génération avec sa « *Sinfonietta* ». Et si nous ne voulons pas nous éloigner du domaine chorégraphique, il nous suffira de rappeler quelle profonde nouveauté, malgré leurs origines toutes traditionnelles, dans les danses de l'*Amour Sorcier* ou du *Tricorné*, réalisées celles-là par la Argentina, celles-ci par Tchernicheva ou Léonide Miassine.

Une sorte de compromis entre ces deux tendances, celle qui essaie d'aspirer, avec un plaisir renouvelé, le parfum des hautes époques espagnoles, et celle qui s'imprègne de la plus riche saveur populaire, existe dans le ballet d'Halffter qui, sous le titre de *Sonatina*, a été monté cet été, au théâtre Fémina de Paris par la troupe d'Antonia Mercé, « la Argentina ». D'une part, la forte veine populaire trouve une expression directe dans une de ses danses (danse de la Gitane), où Halffter rend hommage au style « nationaliste » andalou, gitane dans le meilleur sens, de son Maître Falla. Alors que dans d'autres pages de son délicieux ballet, il se tourne vers une époque où la musique espagnole était sur le point d'abandonner le clavecin, importé par les Bourbons, et dont le plus grand virtuose de la Cour française et italianisée des descendants du Roi Soleil, était le Napolitain Domenico Scarlatti. Scarlatti, Italien d'un pays sur lequel la couronne d'Espagne étendait sa domination, de telle manière que lorsqu'il vint à la Cour d'Espagne, il entra en somme chez lui, et devait s'y plaire pendant près de vingt-cinq ans.

Pour un Espagnol qui sait reconnaître le parfum du terroir, il n'y a pas à douter que Scarlatti ait laissé se glisser dans sa musique pour clavier des échos très directs de notre musique populaire. Si l'on écoute avec soin la *Danse de la Bergère* du ballet d'Halffter, on entendra aisément, sous une enveloppe ironiquement scarlattienne, battre comme un dessin de guitare populaire. Et comme la mélodie est peuple sans conteste sous une forme strictement dix-huitième siècle, c'est comme si, par jeu, une des plus belles pages de notre musique actuelle, s'affublait d'une perruque formaliste.

Alors qu'en Espagne, au théâtre, et en général dans toute la musique de chant du dix-huitième siècle, l'influence italienne détrônait les styles de moindre importance (le style populaire se trouvant relégué dans les théâtres des faubourgs, et le style « populariste » dans les salons de la classe moyenne) une influence viennoise se glissait dans la musique de chambre, très pratiquée depuis Charles IV (le roi de Goya). Le grand art de Scarlatti n'avait trouvé un continuateur que dans le moine Soler qui, s'il n'eut pas toute l'élégance de maintien du napolitain, accentua, par contre, dans ses compositions, la saveur populaire.

Entre temps, l'influence de la danse française était devenue prédominante en Espagne, sans que les danses ethniques eussent perdu de leur prestige, de telle manière que les deux styles, la contredanse française et les danses du patrimoine,

comme la *seguedilla* et le *fandango* alternaient dans les salons, même ceux qui se piquaient d'élégance.

C'est de ce moment que date un art médiocre qui prend ses éléments où il les trouve, à sa portée, et qui dure jusqu'aux premières années du dix-neuvième siècle. Alors survient la guerre napoléonienne, Manuel Garcia, le fameux chanteur et compositeur « pittoresque » s'expatrie, Fernand VII revient sur le trône, impose le style de Rossini, et naît une nouvelle ère musicale. Le clavecin disparaît, remplacé par le piano, et avec ce dernier commence le temps de la musique de salon.

Le ballet d'Halffter se situe dans une ambiance musicale qui participe tour à tour des épisodes principaux de cette époque où tout se transformait dans le monde, et naturellement en Espagne. Pour un auditeur capable de saisir ces nuances, le ballet de ce jeune compositeur sera une source constante et renouvelée de délices, parce que, de la manière la plus spontanée et la plus naturelle du monde, et par les voies les moins érudites et les moins recherchées (qui seraient contraires à la fraîche et juvénile inspiration d'Halffter) l'auteur de la *Sonatina* touche d'un doigt subtil chaque nuance de ces différents styles qui commencent à une époque encore bourdonnante de clavecins pour se terminer au moment où le romantisme, encore à son aurore, se présente sous une couleur vert tendre. Exquise évocation de cet instant ineffable où le romantisme s'offre aux regards enchantés sous l'aspect aérien de Fanny Elssler dansant la « Cachucha » madrilène — ou de Carlotta Grisi, Lucila Grahn, ou Fanny Cerrito (« A vos pieds, à vos ailes », écrivait Victor-Hugo), pendant qu'à l'orchestre résonne le cor d'Obéron.

Les débuts de la période romantique en Espagne s'imprègnent d'une légère teinte wébérienne — la protestation de l'esprit poétique contre le « poncif » du style d'opéra italien. Halffter recueille ces nuances dans son ballet, comme Chopin a recueilli les effluves mélodiques de Bellini. Cette *Sonatina* est un jeu subtil de nuances instrumentales traduites en une écriture harmonique et orchestrale voisine de la plus subtile perfection. Il faut y prêter attention, car on n'écoute pas une telle œuvre comme on assisterait à un match de boxe ou de rugby. Halffter a mis en elle une science délicate au service d'une série d'émotions qui ne sont pas de celles qu'offrent aux passants les vitrines des boulevards.

Dans ce ballet, Halffter, qui ne sépare pas un instant la sensibilité des problèmes et des nécessités de l'Art de son époque, et par tempérament appartient fortement à son siècle, s'est retiré dans un département plus intime ; il atteste un dessein qui par son soin méticuleux, par son but peu mondain, par sa volonté d'art élevé, est chose peu courante aujourd'hui, où l'art est sollicité par tant de nécessités subalternes, par tant de préoccupations frivoles, soumis au fouet de la surproduction.

En un sens pourtant, Halffter montre qu'il est le disciple de Manuel de Falla : la perfection de la forme, la robustesse interne à laquelle n'est peut-être pas étrangère son ascendance germanique — et le soin extrême donné aux détails, qui prête à son écriture un fini et une méticulosité soigneusement dissimulée afin d'éviter la sensation de « mièvrerie » ou de « surfait ». Ainsi la plus fraîche spontanéité et le

naturel de la prime jeunesse paraissent incorporés à la musique de ce jeune madrilène chez qui la lumière de sa ville natale joue en fontaines diamantines.

Le simple titre *Sonatina* semble déjà une indication du style qui domine en ce ballet. Mais il se rapporte simplement au scénario qui est un poème très connu de Ruben Dario, autrefois fameux parmi la jeunesse, aujourd'hui complètement « démodé ».

Cette nuance « démodée » était nécessaire à Halffter pour soutenir ses intentions musicales — et il lui fallait aussi un argument très connu pour lui permettre d'éviter les épisodes « explicatifs », puisque, employant un mode exclusivement plastique, c'est-à-dire dansant, Halffter évite toute pantomime ou mimique. A ce point de vue son ballet est spécifiquement un vrai ballet construit comme une symphonie plastique dans laquelle s'entrelacent en harmonieuses arabesques tous les moments « dansables ».

C'est donc un ballet exclusivement construit au moyen de danses enlacées eurythmiquement entre elles, uniquement, purement un ballet. J'insiste sur ce point parce qu'une telle qualité est plus rare aujourd'hui que l'on ne pense, et que l'on voit donner le nom de ballets à des œuvres qui sortent à peine de la catégorie des pantomimes mêlées de danses.

L'argument est donc réduit au minimum. Une princesse souffre d'une obstinée mélancolie, et ni un absurde et monstrueux dragon familial, ni la sollicitude de ses dames d'atour, ne peuvent distraire sa dolente indifférence.

La bergère qui passe là-bas en chantant, les danses des jeunes filles, tout paraît l'instinctif et obscur à la princesse qui rêve, on ne sait à quoi. Mais la gitane paraît, conjure le sort, et le prince rêvé, le prince en papier d'étain, monté sur son cheval de cristal, cavalcade dans un rayon de lune. La princesse lui tend les bras et pendant qu'ils tombent en une amoureuse extase, les jeunes filles dansent à nouveau, toutes à la joie.

Les deux danses principales : celle de la bergère et celle de la gitane, sont les deux morceaux de résistance pour la première danseuse, tandis que la « suite » des danses des jeunes filles combine les pas à trois, quatre ou plus, en une succession équilibrée de rigaudon, sarabande, fandango et gigue, et que la danse de la gitane s'enlace directement à la grande danse finale, d'une animation et d'une grâce magnifiques.

Les danses de « caractère » se mêlent donc logiquement aux danses habituelles des ballets classiques. Les danses des jeunes filles sont à mon avis un exemple des plus belles qu'ait produites notre époque musicale actuelle, depuis de Falla, au point de vue de l'invention mélodique et rythmique — facile rondeur de la forme, pur délice musical, qui se révèle en une orchestration des plus discrètes dans ses éléments constitutifs : clavecin et orchestre de chambre. Musique en même temps si profondément espagnole, si attachée à notre histoire et si actuelle par la grâce de cette palpitante sensation de chose « vraie », — palpitation de vie sans laquelle tout art est une chimère.

Après la splendide *Sinfonietta*, ce ballet est pour un connaisseur expert, le témoignage d'une sûreté de pensée, d'une faculté d'invention riches de promesses, si l'on tient compte de l'extrême jeunesse du musicien madrilène. Adolfo SALAZAR.