

7

Karol Szymanowski et la critique française

Didier van Moere

Stendhal University of Grenoble

Quand Szymanowski meurt, quelques journaux, en France, se font l'écho de sa disparition : ainsi trouve-t-on des articles de Robert Brussel dans *Le Figaro*, de Georges Auric dans *Marianne*, d'André Coeuroy dans *Gringoire*, d'Emile Vuillermoz dans *Candide*, de Henry Prunières dans *Le Temps*¹. Emile Vuillermoz déplore que la mort du compositeur polonais passe inaperçue à cause des vacances de Pâques : Szymanowski est mort «hors saison», ce qui l'empêche d'avoir dans la presse «un bel enterrement». Et d'ajouter qu'il était mal connu à Paris, que sa musique était réservée aux initiés². Vuillermoz, ardent défenseur de Szymanowski depuis le concert organisé par *La Revue Musicale* et son directeur Henry Prunières, le 20 mai 1922, qui le fit connaître dans la capitale française, livre là une réflexion intéressante, qui montre le caractère paradoxal de sa situation dans la France des années vingt et trente, alors qu'il était encore en vie. Parmi les compositeurs étrangers joués à Paris, ce dernier était l'un des plus joués : la plupart de ses œuvres y ont été données, autant sinon plus que dans d'autres grandes capitales européennes. La quasi-totalité de l'œuvre pour piano a été jouée, la musique de chambre aussi ; parmi les cycles de mélodies, des opus aussi essentiels que les *Chants du muezzin passionné*, les *Mélodies sur des poèmes de Tagore*, *Stopiewnie* et les *Rimes enfantines*, ont été chantés, à travers des extraits ou intégralement ; les deux Concertos pour violon, les *Troisième* et *Quatrième* Symphonies — avec Szymanowski lui-même — ont été programmés, le *Stabat mater* aussi ;

Harnasie a été présenté avec éclat à l'Opéra de Paris³. Parmi les grandes partitions, seul *Le Roi Roger* n'a pas été proposé⁴. C'est dire que Paris pouvait se faire une idée complète de son évolution, surtout à partir des œuvres dites impressionnistes : celles antérieures à 1914 sont assez peu présentes dans les programmes parisiens ; il faudra attendre, pour l'*Ouverture de concert* et la *Deuxième Symphonie*, le concert donné le 14 octobre 1937, après la mort de Szymanowski, par Grzegorz Fitelberg et l'Orchestre de la Radio polonaise.

Pour se faire connaître, il faut réunir certaines conditions : être joué par des interprètes connus du public, être promu par de grandes sociétés de concert, être à l'affiche de concerts organisés par des institutions spécialisées dans la musique contemporaine. A Paris, ces trois conditions ont souvent été réunies pour Szymanowski, en particulier pour les œuvres symphoniques ou concertantes, toujours exécutées par de grands orchestres (Lamoureux, Colonne, Straram, Orchestre symphonique de Paris). Les œuvres pour violon ont été données par Paul Kočański, Georges Enesco, Jelly d'Aranyi, Bronisław Huberman, mais aussi Jacques Thibaud, Zino Francescatti, René Benedetti, Hortense de Sampigny, ou le jeune prodige Yehudi Menuhin. En revanche, pour les œuvres destinées au piano, seul Arthur Rubinstein figure parmi les «stars» du clavier ayant joué Szymanowski à Paris — pas très souvent d'ailleurs. On rencontre souvent des pianistes plutôt associés à la musique contemporaine, comme Robert Schmitz ou Henri Gil-Marcheix, ou des Polonais comme Mieczysław Horszowski ou Jan Smeterlin⁵. Cela confirme que l'œuvre pour piano de Szymanowski attire moins que l'œuvre pour violon. S'agissant enfin des institutions attachées à la musique contemporaine, Szymanowski a souvent été au programme des concerts de *La Revue Musicale*, parfois à ceux de la Société de Musique Indépendante.

Szymanowski lui-même vient tous les ans dans la capitale française de 1920 à 1926, de 1932 à sa mort. Mais il n'y réside pas, comme un Prokofiev ou un Stravinsky. Il souffre aussi, par rapport à eux — et à un Falla —, d'un autre handicap : il n'a jamais reçu de commandes des Ballets russes, qui restent un des pôles d'attraction de la vie musicale parisienne. Lorsqu'il se fait connaître à Paris, dans les années vingt, la mode est au groupe des Six : en 1918, dans *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau a souhaité une musique libérée de

Debussy et de Stravinsky, en tout cas du Stravinsky du *Sacre*. Or ces derniers sont, pour Szymanowski, les deux phares de la modernité. On sait, d'autre part, tout le mal qu'il pense des Six⁶. La place que lui réserve la critique est d'autant plus intéressante, surtout si l'on considère le premier concert de *La Revue Musicale* le 20 mai 1922, dont le programme le montre sous deux jours un peu différents : celui de *Mythes* et de *Nocturne et Tarentelle*, des *Chants du muezzin passionné*, de l'air de Roxane du *Roi Roger*, des *Etudes* op. 33, partitions de la période impressionniste, et celui de *Słopiewnie* («Saint François», «Wanda» et «Chant de printemps») et des *Berceuses* op. 48⁷. Pour apprécier cette place, il s'agit moins de faire une statistique des éloges et des critiques que de regarder sur quoi elles se fondent et à quelles questions elles tentent de répondre.

Le concert du 20 mai 1922

Dans le numéro de mai de *La Revue Musicale*, Alexandre Tansman écrit le premier article consacré à Szymanowski en France, première source d'information pour la critique avant le concert, le supplément musical comprenant les deux premières *Berceuses* op. 48 et les *Etudes n° 3 et 8* de l'*opus 33*. Le jeune compositeur polonais présente l'évolution de son compatriote, consacrant plus de la moitié de son texte à des œuvres antérieures à 1914 ; s'il évoque les *Mélodies sur des poèmes de Tagore*, qu'il a présentées dans le numéro d'octobre 1921 à l'occasion de leur parution chez Universal Edition, *Mythes*, *Masques* et la *Troisième Sonate*, seule cette dernière est vraiment analysée. Deux points, dans cet article, retiennent l'attention : la définition de Szymanowski comme compositeur polonais, sa situation dans la modernité. Première «véritable nature de créateur» depuis Chopin, c'est un compositeur éminemment polonais :

Je voudrais en premier lieu marquer le caractère nettement polonais de [s]a musique, qui l'est par excellence sans presque jamais toucher au folklore [...] et néanmoins sa musique est bien slave, bien polonaise. Elle n'a aucun rapport avec ce élément slave que nous connaissons chez les Russes [...] les Polonais sont des slaves de civilisation latine et non byzantine [...]. L'aspect oriental, pittoresque, savoureux ne joue donc aucun rôle dans l'inspiration de Szymanowski. C'est un slave occidental,

en qui fusionnent les qualités et les défauts de deux civilisations : la musique de Szymanowski au chambre mélancolique slave, à sa vigueur, à sa puissance sonore, à son tragique fatalisme joint la profondeur, la conception merveilleuse de la construction architectonique, le sens de la mesure et de la forme, la lucidité occidentale, la clarté latine.

Autrement dit Szymanowski est un compositeur fidèle à ses racines, à des racines spirituelles plus qu'à des racines ethniques : le folklore ne l'attire pas⁸, il n'y a pas de «couleur locale» dans les Tagore. Un compositeur qui a aussi, après s'être cherché, a trouvé pendant la guerre le chemin de sa propre modernité. D'emblée, Tansman affirme avant d'aborder les quatre œuvres récentes : «On ne saurait l'apparenter à aucun des principaux maîtres de la musique contemporaine (Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Bela Bartók) ; son œuvre, usant des mêmes moyens, exprime des choses différentes». Autrement dit, Szymanowski est un moderne qui reste indépendant : «La *Troisième Sonate* [...] manifeste une tendance vers l'indépendance absolue ; elle ne s'apparente à aucun type connu de la sonate moderne et occupe dans l'histoire de celle-ci une place tout à fait particulière». Indépendant et inclassable, dont la musique ne ressemble à aucune autre, à tel point qu'elle «résiste à l'application la plus rigoureuse de la méthode analytique». Elle n'est par exemple ni atonale ni polytonale, parce qu'elle refuse tout «procédé» et qu'elle est rebelle à tout système : «Szymanowski se sert de «l'atonalité» ou de la «polytonalité» seulement quand il en ressent le besoin, mais n'en pousse jamais l'emploi jusqu'à l'outrance, de sorte qu'on ne peut pas le classer parmi les partisans déclarés d'un de ces principes, non plus qu'on pourrait le considérer comme «monotonal», parce qu'il se sert aussi des harmonies dites parfaites et de tonalités nettement affirmées.» Impossible, par exemple, de classer les *Masques* :

C'est aussi loin de Stravinsky que de Schoenberg et cela ferait plutôt penser à Ravel par la pureté de la trame harmonique, quoique le point de départ soit tout à fait différent.

Le concert de mai conduit la critique à poser exactement les mêmes questions, qu'elle reposera toujours à propos des œuvres présentées au public parisien. Emile Vuillermoz, par exemple, justifie son appellation de «nouveau

Chopin» : «Il compose comme Chopin aurait composé, semble-t-il, s'il vivait en 1922». Parce qu'il a la même utilisation du «vocabulaire contemporain», le même rapport au «phénomène sonore», une harmonie très personnelle. Là ne réside pourtant pas l'essentiel :

Mais surtout, ce qui l'apparente à Chopin, et ce qui lui assure une place à part dans la musique d'aujourd'hui, c'est son parti pris, son besoin de séduire, de caresser et de charmer. Bien entendu, il ne se sent pas, pour arriver à ce résultat, de la banalité ou de la fadeur, il ne recherche pas plus l'effusion mélodique que l'harmonie trop sucrée⁹.

Cette même séduction frappe le critique de *Comoedia* : «Son inspiration, d'un caractère essentiellement séduisant et caressant, s'exprime au moyen de l'écriture la plus riche et la plus raffinée¹⁰». Boris de Schloezer – beau-frère de Scriabine – va jusqu'à construire tout son article autour du caractère érotique de la musique de Szymanowski, qu'il reproche à Tansman de ne pas avoir mentionné. Cela apparaît même dans la *Berceuse* et *Słopiewnie* : «Il plane sur ces mélodies un grand calme, un détachement serein, surtout dans ce beau «Saint François» ; mais une sensualité douce et puissante s'insinue et pénètre jusque dans des régions éthérées et imprègne ces chants d'un mysticisme érotique très particulier». Il est vrai que Schloezer distingue «érotique» et «passionné». Szymanowski se rapproche donc de Scriabine, surtout depuis qu'il s'en est libéré : tous deux «sont des poètes érotiques». Avec des différences :

[...] la sensualité de Scriabine est plus légère, plus spiritualisée, plus active aussi ; celle de Szymanowski est plutôt sensation pure, elle est plus organique, plus féminine dirais-je.

Schloezer pose également la question de la modernité de Szymanowski, qu'il associe à celle de l'impressionnisme, très importante pour des oreilles françaises. *Mythes* prouve cette modernité, par les innovations techniques («effets d'harmoniques, de doubles notes et de trilles») qui renouvellent l'écriture du violon et, surtout, permettent de dépasser l'impressionnisme français :

Le style chromatique de Szymanowski procède de *Tristan* de même que celui de Scriabine ; il a subi aussi l'action debussyste et ravélienne, mais [...] parvient à

rénover cette langue dont on a tellement usé et abusé, qu'elle ne nous paraît présenter aujourd'hui aucune possibilité d'avenir¹¹.

Szymanowski n'est donc pas un plagiaire, il dépasse l'impressionnisme qui conduisait à une impasse. C'est là, précisément, que les avis peuvent diverger. Roland-Manuel conteste cette modernité de Szymanowski, qu'il trouve encore trop dépendante du passé :

Le dernier morceau de *Mythes*, sorte de sonate pittoresque pour violon et piano, est tout à fait remarquable, et la plus fine musicalité brille çà et là dans les *Études*. Malheureusement Monsieur Szymanowski a longtemps usé d'un style musical que son historien Alexandre Tansman appelle, fort justement, «le style néoromantique modernisé». Ce néoromantisme modernisé n'a pas complètement disparu de l'horizon de Monsieur Szymanowski, horizon large au demeurant, et qui invite au voyage¹².

Emile Vuillermoz, au contraire, situe Szymanowski du côté d'une modernité tempérée, qui n'est pas recherche systématique de la laideur. Il est dissonant sans chercher à «blesser l'oreille», il prouve que la modernité peut aller de pair avec la séduction : «De l'étonnant vocabulaire dissonant dont disposent les compositeurs de ce temps, il ne veut rien tirer que des expressions de plus en plus fines et insinuanes et des charmes de plus en plus irrésistibles». Vuillermoz fait ainsi de Szymanowski un anti-Milhaud, opposant la vraie nouveauté de *Mythes* à la fausse nouveauté du *Cinquième Quatuor* du compositeur français, œuvre «réactionnaire» dans sa recherche de la laideur. D'où cette phrase du critique : «Il faut méditer le 'cas Szymanowski'. Il est révélateur¹³».

Le Stabat Mater

A travers ces questions, la critique française cherche donc à définir la vraie place de Szymanowski dans la musique contemporaine, embarrassée lorsqu'elle découvre un opus qu'elle ne peut rattacher à rien. C'est le cas du *Stabat mater*, révélé à Paris le 15 mars 1930 par Albert Wolff¹⁴. Le public lui-même se trouve d'abord dérouter : Hélène Casella relève qu'il a attendu un moment avant d'applaudir¹⁵, Jean Delaincourt remarque que «l'enthousiasme n'a pas éclaté comme on aurait dû l'espérer¹⁶». Il est vrai que, cette fois, on

ne peut plus convoquer Scriabine, les impressionnistes français ou quelque autre référence. Stravinsky n'a pas encore achevé sa *Symphonie de psaumes*, Poulenc est loin d'avoir composé son *Stabat Mater*¹⁷. Les critiques saluent l'originalité du *Stabat mater* de Szymanowski mais ne crient pas vraiment au chef-d'œuvre.

Au moins certains posent-ils la question à laquelle, à sa façon, répond Szymanowski : comment peut-on composer de la musique religieuse sans tomber dans l'archaïsme, en employant un langage moderne ? Le sacré est-il, en musique, compatible avec les audaces de la modernité ? Jules Casadesus répond par l'affirmative : Szymanowski a réussi «une intéressante tentative du renouvellement du style liturgique¹⁸». Or le compositeur du *Stabat mater* prend bien soin, lui, de distinguer la musique liturgique de la musique religieuse¹⁹. Pour Louis Aubert, il a tenté de «concilier les aspirations religieuses avec l'esthétique d'aujourd'hui²⁰». Paul le Flem ne dit pas autre chose, faisant du musicien polonais le prolongateur des grands polyphonistes de la Renaissance :

Il ose mettre à profit les derniers néologismes et la syntaxe de son temps pour traduire le pathétique religieux, comme le faisaient autrefois un Josquin des Prés, un Palestrina, un Victoria ou un Roland de Lassus²¹ [...]

Robert Oboussier pose la même question : Szymanowski se trouvait «devant l'alternative ou d'un archaïsme plutôt classiciste et par conséquent en dehors de notre époque, ou d'une refonte possible de nos moyens d'expression modernes avec les éléments hérités de nos ancêtres, afin d'aboutir à une synthèse qui soit à la fois traditionnelle et actuelle²²». Curieusement, le critique répond ceci : «Szymanowski a suivi une troisième voie, celle de l'expression individuelle, telle qu'elle a été propre aux maîtres romantiques, y compris Gustav Mahler, ainsi qu'au Debussy du *Martyre de saint Sébastien*.» Comparaisons que personne, aujourd'hui, ne songerait à faire, mais qui montre bien que Szymanowski est inclassable et que la critique française, même élogieuse, éprouve un certain embarras devant le *Stabat mater*, par manque de références. Que penser, par exemple, du rapprochement – qui a dû hérisser Szymanowski, si la critique figure parmi celles que lui a envoyées Hélène Casella – fait par Jean Delaincourt avec le *Requiem* de Berlioz ? Ce dernier écrit en effet :

[...] l'accent ne nous rappelle que celui de Berlioz dans le sublime *Requiem*. C'est une égale jouissance à déchaîner des masses sonores, avec le pouvoir d'y découvrir toujours un surcroît possible et cependant nulle complaisance au bruit pour lui-même.

Reste à savoir jusqu'où, dans le cas de la musique sacrée, on peut aller dans la modernité. C'est là, sans doute, que s'avère le plus perceptible l'embaras de la critique, encore une fois placée devant une œuvre où les repères de l'harmonie traditionnelle, sans être totalement détruits, sont fortement brouillés. Pour Paul le Flem, pas de doute : «Szymanowski écrit dans un style nettement, franchement harmonique. Cette écriture fait appel aux ressources de l'harmonie tonale ou, au contraire, réunit, dans une même synthèse des notes ou des accords ayant des origines différentes. Dans ce dernier cas, le musicien établit entre ces plans hétérogènes des distances qui assurent à l'ensemble un équilibre et une fusion parfaite». En d'autres termes, quand Szymanowski s'écarte du système, il est encore dans le système. Szymanowski peut devenir le parangon de cette modernité tempérée que Vuillermoz avait été heureux de découvrir en mai 1922 :

Les libertés qu'il prend avec la tradition harmonique, écrit Jean Delaincourt, les conseils qu'il peut recevoir d'œuvres contemporaines, n'apparaissent jamais comme une attaque brusquée montée pour nous intimider...[...]

Szymanowski rassure : il existe une modernité non agressive. De même, Robert Oboussier apprécie cette esthétique du juste milieu : «Son langage nettement harmonique ne devient, malgré l'absence totale de polyphonie, jamais monotone, et cela surtout grâce à la richesse de sa syntaxe tonale et polytonale». Voilà justement ce qui gêne Louis Aubert : reconnaissant volontiers par ailleurs les grandes qualités de l'œuvre, il voit là une source d'hétérogénéité et déplore «un certain manque d'unité [...] du fait [...] des moyens proprement musicaux qu'elle emploie, versant ici dans l'atonalité, affirmant là d'irrécusables assises tonales». Voilà de nouveau Szymanowski inclassable. Comme s'il n'avait pas su choisir entre la tradition et la nouveauté, trop moderne pour rester l'esclave de la tradition, trop marqué par elle pour s'engager résolument dans la modernité. A partir de là, il semble ou trop ou pas assez moderne. Adolphe Boschot apprécie peu un «style éclectique [qui] fait

alterner des éléments divers sans les unifier» : «L'auteur se propose d'être dramatique et moderne, et devient parfois vériste et discordant²³». Robert Dezarnaux aboutit à la même conclusion :

Il écrit à la mode d'aujourd'hui. Mais il ne s'est pas créé un style à lui. Il extériorise son émotion avec tant de fougue qu'il tombe souvent dans la vulgarité.

On notera que la question du caractère polonais du *Stabat mater*, évidemment donné en latin, ce qui est déjà une première trahison, n'est pas posée. La spécificité de l'œuvre, ou du moins l'une de ses spécificités essentielles, échappe forcément à la critique française, ce qui peut aussi expliquer cet embarras. Car Szymanowski n'aime pas les musiques déracinées – ce qui le conduit à des jugements très sévères sur le groupe des Six. Il est vrai que le *Stabat mater* n'est pas une partition revendiquant explicitement ses sources d'inspiration, comme dans le cas du folklore. On reste ici dans l'implicite, à l'inverse de *Harnasie*.

Harnasie

Le ballet montagnard *Harnasie* est monté le 27 avril 1936 à l'Opéra de Paris, dans une chorégraphie de Serge Lifar et sous la direction de Philippe Gaubert. La question de la «polonité» de cette musique et de celle de son auteur ne peut plus être éludée. Mais elle est parfois plus traitée à travers l'anecdote qu'à travers le symbole : certains critiques réduisent l'argument à une simple histoire d'enlèvement, peu soucieux de l'associer à une connaissance de l'imaginaire polonais, victimes aussi du programme de l'Opéra, qui se borne à raconter l'histoire alors que les scénarios rédigés par Szymanowski lui-même pour garantir l'authenticité de la chorégraphie insistent bien, par exemple, sur sa dimension rituelle. Désiré-Emile Inghelbrecht, qui déplore «la puérité de l'argumentation», va même jusqu'à présenter ainsi la fin : «[...] le puissant chef entraîne la jeune fille vers le lac, sans doute pour aller prendre un bain²⁴...» Quelques comparaisons, cependant, avec des univers dont la critique est plus familière, permettent de quitter le champ de l'anecdote pour celui de la culture populaire ou du mythe. Les références aux bandits de Calabre et de Corse reviennent souvent. Jean Prudhomme voit dans Harnaś un

«révolté [...] féru de liberté²⁵», Marcel Coudeyre comprend que «ces chevaliers servants du maquis ont un code d'honneur²⁶». Pour Reynaldo Hahn, Harnaś devient un «Don Juan de grand chemin²⁷». Mais c'est le critique de *La Revue Musicale*, Robert Bernard, qui va le plus loin, préférant d'abord voir dans l'argument du ballet un écho «de la vie collective d'un peuple» plutôt qu'une histoire à trois, pour rapprocher ensuite, de façon assez nietzschéenne au fond, Harnaś de Siegfried : tous deux incarnent «cette âpreté sensuelle, cet amour de la force et de la liberté, cette griserie des nerfs et des sens, cette volonté et cette aptitude de puissance²⁸».

La critique se sent évidemment plus à l'aise pour placer la question de la polonité dans le champ de la musique : le problème de l'inspiration folklorique lui est familier. A ceci près qu'elle ignore sans doute les spécificités du folklore de Podhale, ce qui l'empêche peut-être d'apprécier à sa juste valeur celle de la partition tout entière, qu'elle juge, une fois de plus, par rapport à ce qu'elle connaît. Poser cette question de la polonité revient en tout cas à poser celle de la modernité de l'œuvre : faut-il polir ou exacerber un matériau brut qui échappe aux canons de la tradition ? On retrouve ainsi la grande ligne de partage que l'on a observée dès le concert de mai 1922. Szymanowski apparaît souvent trop radical pour les uns, trop timide pour les autres. Les airs populaires, pour Louis Laloy²⁹ ou Reynaldo Hahn, sont étouffés par des dissonances qui, un jour, sembleront périmées. Dominique Sordet reproche au contraire à Szymanowski sa tiédeur, sa frilosité :

Cette musique n'a [...] aucun parti pris, même pas celui de la laideur. [...] On n'y trouve qu'à petite dose les acides corrosifs d'un Schoenberg et les éclats tranchants d'un Stravinsky. Si on dresse un jour le bilan des atrocités de la guerre musico-chimique déclarée depuis vingt ans [...] à l'humanité mélomane, M. Szymanowski fera figure d'assez timide compare.³⁰

Roland-Manuel parle, à propos d'*Harnasie*, de «sucre du printemps³¹», comme si Szymanowski n'était qu'un Stravinsky abâtardi. Quasi obligée, la comparaison avec *Le Sacre* et *Noces* permet justement de mesurer le degré de modernité de Szymanowski. Comparaison dangereuse au demeurant : «Nous pensions au *Sacre du printemps*. Nous pensions à *Noces*. Et ces souvenirs, encore vivaces, nous rendaient sans doute injuste pour la jeune et trépidante

Harnasie». Encore une fois, c'est Emile Vuillermoz qui se montre le plus élogieux, parce que Szymanowski incarne toujours l'équilibre entre la tradition et la modernité ; on croit relire sa critique de *Mythes* :

La complexité de l'écriture a évidemment un peu dérouté la partie la plus timide du public, mais [...] n'a pas soulevé la mauvaise humeur que provoquent chez nous un jeu stérile de l'esprit, une polytonalité arbitraire, un parti pris de surcharge et de surenchère dont nous avons observé trop souvent la trace dans des œuvres de fausse avant-garde.³²

Harnasie est la dernière grande œuvre de Szymanowski donnée en France de son vivant. Peut-être vient-elle, là encore, un peu tard. Paris a découvert les œuvres «impressionnistes» de Szymanowski au moment où il était passé de mode. Il découvre son «ballet montagnard» au moment où le ballet d'inspiration folklorique a vécu. Les dernières œuvres créées par Diaghilev n'avaient plus guère de rapport avec l'inspiration populaire : *Noces*, le dernier ballet à la fois russe et moderne de Stravinsky, a été créé en 1923. C'était aussi le dernier ballet d'inspiration populaire monté par les Ballets russes : Stravinsky donna ensuite à Diaghilev *Oedipus rex* et *Apollon musagète*, Prokofiev *Le Pas d'acier* et *Le Fils prodigue*. Deux ans avant la création d'*Harnasie*, l'Opéra de Paris avait mis à l'affiche celle de *Perséphone*. Le retour à l'antique remplaçait le retour aux sources, à travers une trajectoire qui était l'inverse de celle de Szymanowski. Ce qui manque parfois à la critique française, au-delà du caractère positif ou négatif des jugements qu'elle peut porter sur *Harnasie*, c'est l'appréhension de cette trajectoire. Le ballet, par exemple, est rarement associé aux autres partitions de la période «nationale» dont il est pourtant proche et qui ont été données à Paris. Il n'y a guère que Jacques Ibert pour noter que dans le *Second Quatuor* ou dans le *Second Concerto pour violon* aussi Szymanowski «fait un large emprunt aux chants du folklore polonais³³» — alors que le Concerto a été révélé au public parisien moins de six mois avant *Harnasie* et redonné deux jours avant la première³⁴. Et il n'y a guère que Robert Bernard pour retrouver «cet insatiable appétit de vivre, de s'identifier à la nature» et «ce panthéisme intégral qui n'exclut pas les minutes de grave méditation» qui s'exprimait à travers la *Symphonie concertante*, donnée deux ans auparavant avec Pierre Monteux. En d'autres termes, ce qui, en Pologne,

pouvait passer à la fois pour l'emblème musical d'une nation ressuscitée, n'est plus, à Paris, du moins pour certains critiques, qu'une simple curiosité.

Dire que Szymanowski n'était ni connu ni prisé à Paris relèverait de la contrevérité. On pourrait dire, en revanche, qu'il y était relativement méconnu. Difficile à classer, surtout, sur le terrain mouvant de la modernité. Mais les embarras de certains critiques montraient aussi, *a contrario*, une certaine intuition : Szymanowski lui-même n'était-il pas le premier à refuser les classements, à fustiger les «ismes³⁵», à brocarder à la fois les «retours à» et les avant-gardes trop radicales ? Bref, la critique française avait peut-être, sans le savoir, perçu ce 'splendide isolement'³⁶ qu'il revendiquait lui-même... et dont il est encore victime aujourd'hui, venant toujours, dans les programmes de concerts parisiens, après Stravinsky, Bartók ou Prokofiev.

Notes

- 1 Articles parus les 30 mars, 7, 9 et 15 avril, 13 mai 1937.
- 2 Au moment de la première parisienne du *Stabat mater*, Louis Aubert parle d'un «compositeur [...] à l'égard duquel on s'est montré à vrai dire jusqu'à présent assez parcimonieux chez nous». *Paris-Soir*, 18 mars 1930.
- 3 Certaines œuvres ont été jouées plusieurs fois, comme les Concertos pour violon, la plus jouée – jusqu'à plusieurs fois par an – restant «La Fontaine d'Aréthuse», assez connue pour faire l'objet d'une des «cinéphonies» d'Emile Vuillermoz, illustration par un court-métrage d'un morceau de musique (les interprètes étaient Jacques Thibaud et Tasso Janopoulo).
- 4 Donné en 1996 et en 2003 en version de concert, au Théâtre des Champs-Élysées et au Théâtre du Châtelet, par les soins de Radio France, il sera représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris en juin 2008. Le Chant de Roxane, en revanche, a été chanté ou joué au violon plusieurs fois du vivant de Szymanowski.
- 5 La *Troisième Sonate*, par exemple, n'a été jouée que par ces derniers et Czesław Marek.
- 6 Voir Didier van Moere, «Szymanowski et le groupe des Six», *Revue internationale de musique française*, Paris, juin 1986.
- 7 Une seule des *Berceuses* a été chantée. «Chant de printemps» pourrait correspondre à «Słowisień», la première mélodie de *Stopieunie* (traduit dans le programme par *Chants archaïques polonais*). Les interprètes sont Stanisława et Karol Szymanowski, Paul Kochoński et, pour les *Études*, Robert Casadesus.
- 8 Cela ne peut évidemment s'appliquer qu'au Szymanowski «impressionniste» : dès son retour en Pologne après la guerre, Szymanowski s'intéresse de très près au folklore.
- 9 *Excelsior*, 22 mai 1922.
- 10 29 septembre 1922.
- 11 *La Revue Musicale*, juillet 1922.

- 12 *L'Eclair*, 22 septembre 1922.
- 13 *Excelsior*, 22 juin 1922.
- 14 Les chœurs sont les Chanteurs de Saint-Gervais, dirigés par Paul le Flem, les solistes Charlotte Mattei, Elsa Ruhlmann et Jean Hazart.
- 15 Lettre à Szymanowski du 25 mars 1930, Bibliothèque Universitaire de Varsovie, Archives des compositeurs polonais.
- 16 *L'Ami du peuple*, 18 mars 1930.
- 17 Stravinsky achève sa partition en août 1930, Poulenc finit la sienne en 1951.
- 18 *Le Quotidien*, 18 mars 1930.
- 19 «Na marginesie *Stabat mater*» (En marge du), *Pisma muzyczne (Ecrits musicaux)*, éd. Kornel Michałowski, Cracovie, Editions polonaises de musique, 1984, p. 370.
- 20 *Le Journal*, 18 mars 1930.
- 21 *Comoedia*, 17 mars 1930.
- 22 *La Revue Musicale*, mai 1930, p. 459.
- 23 *L'Echo de Paris*, 17 mars 1930.
- 24 *La Revue de France*, 15 mai 1936.
- 25 *Le Matin*, 29 avril 1936.
- 26 *L'Information*, 29 avril 1936.
- 27 *Le Figaro*, 25 avril 1936.
- 28 *La Revue Musicale*, 15 novembre 1936.
- 29 *La Revue des deux mondes*, 15 mai 1936.
- 30 *L'Action Française*, 1^{er} mai 1936.
- 31 *Le Courrier Royal*, 6 mai 1936.
- 32 *Les Nouvelles Littéraires*, 2 mai 1936.
- 33 *Marianne*, 13 mai 1936.
- 34 Le Quatuor a été révélé à Paris le 20 mai 1930 ; le *Second Concerto* a été donné le 10 novembre 1935 et le 25 avril 1936.
- 35 Voir «Muzyka a Futuryzm» (Musique et Futurisme), *Ecrits musicaux*, p. 475–476.
- 36 «My splendid isolation», *Kurier Polski (Le Courrier Polonais)*, 26 novembre 1922, *Ecrits musicaux*, p. 67–70.