

The surfacing of the ‘Karel Willems article’

By Jan de Kloe,
Brussels, June 1, 2005

An article was discovered with the title “Un grand musicien espagnol – Oscar Esplá”. In my book on Oscar Esplá, I mentioned that while references to this article exist, no copy could be found (pages 3 and 254). Recently, the Belgian national library acquired an original print of this article as part of a collection, presumably previously owned by someone close to Esplá during the period that the Spanish composer lived in Belgium. No further information is available however. It received the call number MUS 18812A.

It is a small but significant article which is herewith supplied in its entirety with my comments.

The document measures 6.4” by 8.5” (16 cm by 21.5 cm) and has eight pages of which six have text. The title page mentions that it is a résumé of a study by Karel Willems, French translation by M. Louis. There is no reference to the source or language of the original document but it is safe to assume it was in Dutch. Since résumé can also mean abstract, it could be that the original “study” contains more information than what we have at hand. Documents that cannot be found have a tendency to show up over time and I therefore think that it is just a matter of time before we can solve this matter entirely. The identity of our Mr. Willems and his translator remain yet to be established. Where and when the leaflet was printed cannot be deducted. A reference (*Diccionario de la Música SGAE*) mentions Amsterdam, 1952 but this is still unverified. The date could be correct as the article makes reference to the *Sonate espagnole* which Esplá wrote in 1949.

The points which make this article interesting are summed up here.

1. No other article goes this deep into the details of the striking Esplá harmonies and modulations. Willems must have seen the scores of the works he discusses.
2. The typical scale which Esplá invented, where and why he applied them.
3. This is the only article that mentions an influence by César Franck.
4. In the context of the *Sonata du Sud*, the author mentions “I have said on an earlier occasion” so it may be that he has published about it before. This remains to be located.
5. The claim that *La Balteira* was performed in Paris and Brussels, conducted by Franz André, is suspicious. No other references to these performances exist and to the best of my knowledge, this work has yet to see its first performance.
6. The text contains two black spots as if they are censor marks. One paragraph ends with the name Honegger, then no period and erased text as if another name was suppressed. This is represented in the text by [...].

du Sud”, c’est à dire, superposées aux intervalles normaux pour créer
une double polarité harmonique d’où naît cette belle expression
d’actualité qui frappait Honegger [REDACTED]

7. It is claimed that Honegger gave some appreciation of the *Sonata du Sud*. The source thereof has not been established. While it is assumed that Arthur Honegger is meant it should be said that there was a Marc Honegger who issued a French music dictionary.
8. Most interesting is the opinion that Esplá continued to make changes to his works even after they had been performed and that he would better have used his time to create new things.
9. The remark “Schindler has verified this error” needs some further investigation. Kurt Schindler did field work in Spain in the early 1930’s and his findings were published in 1941, six years after he died. The book *Folk music and poetry of Spain and Portugal* does not cover the Levante area and does not mention Esplá. As the publication was done in New York during the war, Esplá could only have taken knowledge of this publication after the war. The committee responsible for the publication of this *cancionero* included Irene Lewisohn

(because she had acquired the personal collection of Schindler) who cosponsored the publication. Miss Lewisohn had met Schindler in Paris in 1930 or 1931 (See *Música y poesía popular de España y Portugal, Edición de y estudio, Salamanca 1991*, which has historical notes on the Schindler work as well as a facsimile of the entire 1941 book).

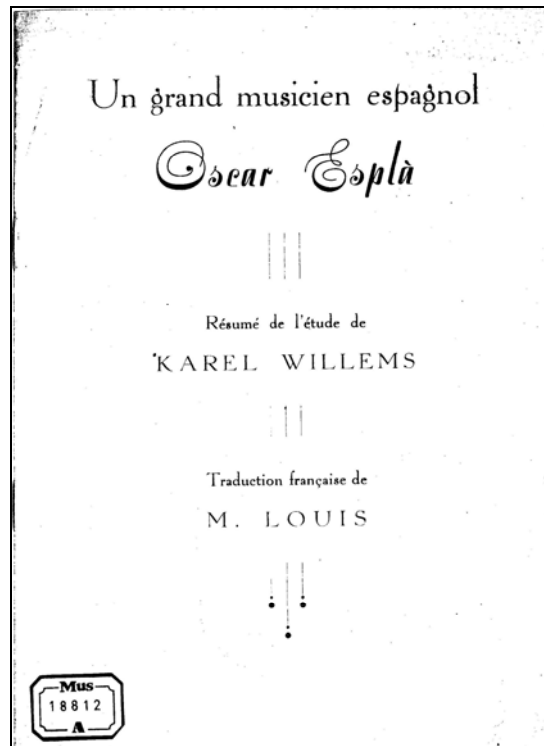
Indications that the Karel Willems translation was set by a non-French typographer and not corrected by its author:

- Punctuation with quotes, question mark, colon and semicolon is according to Dutch rules. While French text uses the « quotes » with additional space, the original has the straight quotes also common in English ("). In French it is customary to precede the question mark etc. by a space which is not the case in Dutch.
- There are numerous printing errors which a French typographer would not make.
- The errors are typical of a native Dutch speaker with incomplete knowledge of French.

I have corrected the text according to French typography rules. The printing errors were fixed while the corrected word has been underlined.

The spelling of the names used by Willems as Esplà, Strawinsky and Bartok has been normalized.

I have made it my goal in life to make the less accessible texts written by Oscar Esplá himself and by others about the composer available to everyone. By republishing someone else's article without his permission, I may violate copyright. When the real Mr. Willems or his heirs stand up, I will withdraw it from the Internet if such is requested. Though the reporter is well aware of his subject matter, I have not been able to find any other publication by him and he remains very much a mystery man.



Tous les musiciens savent depuis longtemps qu'Oscar Esplá compte parmi les compositeurs les plus intéressants de l'art contemporain. Cependant le public, en général, commence seulement à connaître l'importance du grand maître espagnol. Or l'œuvre d'Esplá n'est pas de celles qui choquent par sa nature délibérément agressive, au contraire, ce maître s'est toujours plu à nous offrir sensuellement les dissonances les plus persuasives. Mais c'est une sensualité qui se réclame d'intelligence et devient de ce fait impopulaire.

Je ne connais aucun autre compositeur, dont l'activité s'ait développée dans ce siècle – si ce n'est Ravel ou Stravinsky – qui soit créditeur d'inventions mélodico-harmoniques d'une richesse comparable aux apports d'Oscar Esplá. Mais ce sont des nouveautés tellement personnelles, intimes et hors lignes, par rapport à la tradition, que j'attribue la difficulté de compréhension de cette musique à l'effort que celle-ci exige pour conjuguer l'apparence normale des formes et l'audace innovatrice de leur esprit. C'est une dualité qui dérouté l'auditeur.

Examinons, par exemple, le début du second mouvement de « Nuit de Noël du Diable » où nous voyons changer inopinément la fonction de la tonique de sous dominante pour revenir précisément à la tonalité d'où l'harmonie semble s'éloigner. Voyons aussi « Sonate du Sud » (mesure 257 du premier mouvement) où a lieu une étonnante modulation de *fa dièse à si bémol*, dans la même mesure et par le simple changement du *sol dièse en sol dièse bécarré* qui attire le *fa bécarré*. Toute l'œuvre d'Esplá est pleine de trouvailles de cet ordre, présentées avec une naturalité déconcertante. Cette naturalité empêche souvent de les apercevoir, malgré leur accord avec l'inquiet esprit contemporain, car c'est un des moyens efficaces de rendre actuelle la musique tonale.

Mais la difficulté pour comprendre l'œuvre d'Esplá vient surtout du concept esthétique du compositeur. Autant le public que la critique, en général, ont toujours demandé aux musiciens espagnols de s'exprimer par leur folklore. Et d'une manière plus ou moins directe c'est ainsi que se sont exprimés tous les compositeurs appartenant à une école nationaliste, en Espagne et ailleurs. Le chant populaire reflète certes l'esprit national. Mais cet esprit est logiquement antérieur à ses manifestations folkloriques ; il est formé par tous les sentiments qui créent la conscience de la race. Il est donc légitime de prendre pour point de départ esthétique cette conscience elle-même à son origine au lieu de partir de ses modalités folkloriques, lesquelles comportent toujours les traits sentimentaux d'autrui, même si cet autrui c'est le peuple. D'ailleurs le chant populaire est lui aussi, dans son essence, un des composants de la conscience national du musicien. Et si celui-ci est espagnol, il peut se dire : « Je porte en moi-même la lumière, le paysage, l'histoire et la sève vitale de mon pays. De ce complexe spirituel doivent sortir mes expressions sonores. Si celles-ci sont sincères, elles décèleront l'espagnolisme qui est la substance de mon âme. » Voilà la position d'Oscar Esplá.

Les critiques de ce maître parlent souvent de son style comme si celui-ci n'était qu'une forme d'universaliser le folklore de Levant espagnol. L'erreur est évidente car c'est justement l'inverse qui est vrai. Albéniz, Granados et Manuel de Falla se sont attaqués à universaliser des créations fondées sur le chant populaire, tandis qu'en Esplá l'universalisme est indépendant de ce fait ; il peut ou non s'appliquer au folklore ; mais son germe est dans la nature d'une conscience dépouillée de préjugés nationalistes. C'est le cas d'un Mozart ou d'un Debussy s'ils étaient nés en Espagne.

Nous en avons la preuve dans toutes les œuvres d'Esplá antérieures à la Sonate pour violon et piano, sans exclure celle-ci, car les allusions folkloriques de cette dernière sont, pour ainsi dire, extérieures à son esprit. De cette première étape, seulement les « Impressions musicales » décèlent un principe de fusion des essences folkloriques levantines dans la conscience générale du compositeur, et c'est précisément cette conscience qui oblige le musicien à construire les gammes modales dont on parle souvent à propos d'Esplá. Or il est curieux d'observer que ces gammes sont employées dans un sens tonal plutôt que modal, parce qu'elles ne sont pas l'objet d'une pensée musicale mais de la substance même de cette pensée. Et c'est pourquoi la musique d'Oscar Esplá n'est jamais pittoresque. Cela explique aussi un fait remarquable : en effet, les traits folkloriques dans les premières compositions du maître, nous semblent surajoutés, et la raison en est que les essences harmoniques concentrées dans lesdites gammes n'étaient pas encore incorporées aux intuitions du musicien, fondues dans la conscience créatrice.

Or l'opinion des critiques, d'après laquelle ces gammes seraient extraites du chant populaire levantin, est absolument erronée. Schindler a vérifié cette erreur ; ce chant ne se manifeste jamais dans les gammes d'Esplá. Ces gammes sont construites non pas d'après la contexture mélodique de ces chants mais en vue d'une harmonie modale imaginaire qui convient à leurs intentions expressives et les rend plus caractéristiques. Florent Schmitt a dit une fois que le chant levantin

espagnol était une création personnelle d'Oscar Esplá. C'est une « phrase » évidemment mais elle comporte une certaine vérité.

Eh bien, est ce que l'esthétique d'Esplá a-t-elle suivi une évolution progressive et continue ? Voilà une question à laquelle on ne peut pas répondre affirmativement. Le grand maître espagnol a dû passer, comme tout le monde, par des influences diverses. Celle de César Franck est évidente dans la Sonate pour violon précitée. Mais c'est une influence d'ordre esthétique général plutôt que d'ordre technico-musical, distinction très importante car les critiques qui n'ont pas su la faire sont tombés victimes d'un véritable mirage en vertu duquel ils attribuent à Esplá une ascendance germanique. Mais l'esprit latin est clair comme le jour dans toutes les compositions du maître, depuis la première jusqu'aux plus récentes. En réalité, les plus anciennes influences du compositeur espagnol sont françaises ; et quoique cela puisse paraître étrange aux critiques habituels d'Esplá, y sont mêlés deux noms qui n'ont jamais été cités ensemble dans des cas pareils : Saint-Saëns et Debussy. En effet, le Scherzo et l'Etude fuguée, pour piano, ont l'élégance mondaine de la forme propre au premier des auteurs mentionnés et l'expression voilée, impressionniste, du second. Cela n'empêche que des traits absolument personnels s'accusent déjà dans ces ouvrages. Mais la personnalité d'Esplá ne commence à se dégager des suggestions étrangères qu'à partir du « Poèmes d'enfants », suite délicieuse en cinq mouvements, où les données folkloriques se diluent dans le sens général de cette musique, comme une pure essence esthétique.

Il était à espérer que dès lors l'évolution du musicien suivit l'épuration propre à satisfaire l'aspiration déterminante de son esthétique, c'est-à-dire, atteindre aux réalisations exemptes de la moindre allusion aux formes concrètes du folklore. Loin de cela, le cours évolutif d'Esplá est fait d'ondulations, de pas en avant et en arrière. On dira que c'est le propre de tous les créateurs de génie. J'en conviens, mais il ne laisse pas d'être surprenant le fait qu'après avoir produit les « Evocations », pour piano (1918) et les « Confins » pour divers instruments, Esplá nous donne « Nuit de Noël du Diable » et le ballet « Le Contrebandier », deux chefs-d'œuvre, certes, mais tous les deux conçus sous le signe du nationalisme courant, comme pouvait le faire Albéniz ou même De Falla avant « Les tréteaux de Maître Pierre ». Ce n'est qu'à partir de « La veillée d'armes de Don Quichotte » (première grande composition symphonique due à une plume espagnole) que le maître alicantin s'astreint à poursuivre le chemin qui devait le conduire à la « Sonate du Sud ».

Mais pour nous occuper de la « Sonate du Sud » il nous faut d'abord parler des éléments techniques que le maître espagnol doit à Ravel et à Stravinsky. L'influence de ces deux innovateurs sur Esplá est la même qu'ils ont exercé sur tous les compositeurs actuels qui compteront dans l'histoire de la musique. Seulement il y en a chez lesquels ces influences sont tout à fait extérieures, surajoutées à des concepts plus ou moins traditionnels ; il y en a, au contraire, qui les ont converties en substance propre, ce qui implique une puissance exceptionnelle de transformation, c'est-à-dire, une forte personnalité. C'est le cas d'Esplá. De ce fait ces influences ne sont pas telles, car elles deviennent de simples stimulants objectifs des créations personnelles. Voyons, par exemple, les orchestrations du compositeur alicantin ; elles ne seraient pas ce qu'elles sont sans précédent des réalisations de Ravel ; et cependant elles appartiennent exclusivement au style d'Esplá qui ne peut se confondre avec aucun autre, dans la musique contemporaine ; d'ailleurs elles sont d'une efficacité comparable à celle des orchestrations raveliennes.

En ce qui concerne Stravinsky, il n'a qu'agir comme un antidote contre les effets de l'impressionnisme dans quelques œuvres du maître espagnol pendant certaines périodes de son évolution. L'affirmation d'une personnalité libre des déliquescentes impressionnistes, libre aussi de vestiges folkloriques, mais foncièrement national, espagnole, s'expriment dans un langage propre, plein d'émotion actuelle et d'originalité, constituent les qualités fondamentales de la « Sonate du Sud ». J'ai dit, dans une autre occasion, à propos de cet ouvrage extraordinaire, qu'il était une des leçons dont les musiciens d'aujourd'hui avaient besoin. Cette œuvre revendique l'hégémonie de la musique tonale, et comme l'a très bien vu Honegger, « Sonate du Sud », malgré son succès actuel, est une des œuvres dont seulement l'avenir découvrira la grande transcendance. C'était aussi l'opinion de Charles Koechlin qui nous parlait encore de la prouesse

du compositeur traitant le contrepoint sur la base des intervalles les plus audaces, avec un tel naturel qu'ils semblent courants dans le contrepoint d'école. J'ajoute ici que cette prouesse existe en germe dans une des premières compositions d'Oscar Esplá : la quatrième pièce des « Impressions musicales » où la quarte dite « harmonique » et la seconde augmentée sont employées exactement comme dans l'exposition du second thème du premier mouvement de la « Sonate du Sud », c'est-à-dire, superposées aux intervalles normaux pour créer une double polarité harmonique d'où naît cette belle expression d'actualité qui frappait Honegger [...]

Cette position technico-esthétique qu'une conscience essentiellement universaliste fondée sur des gammes spéciales, ne sera plus abandonnée par le compositeur après la « Sonate du Sud ». Seulement feront exception quelques œuvres mineures – de petites pièces pour piano – qu'Esplá compose parfois, comme un passe-temps, et dont le folklorisme « voulu » est toutefois indirect. Au contraire, le style définitif du grand musicien s'affirme encore, si l'on peut dire, dans la « Sonate concertante », pour cordes et divers instruments, et dans la suite « Musique instrumentale » dont la force et la profondeur confirme ce que le critique espagnol, Salazar, avait écrit une fois dans la Revue Musicale de Paris : En effet, si la musique de Manuel de Falla répond à l'esprit sensuel et raffiné de l'Andalousie, plein de subtilités, la musique d'Esplá reflète la grandeur d'une nature indomptable, abrupte, comme les cimes d'Aitana au bord de la mer d'un bleu cobalt. D'ailleurs Esplá s'exprime toujours non seulement avec élégance mais aussi avec une conviction fondée sur le domaine des formes, qui fait contraste avec la négligence générale, voulue ou non, des compositeurs contemporains. Malheureusement non pas tout est louable chez le musicien d'Alicante. Il soumet ses œuvres à des retouches interminables. Entre la date de leur composition et celle de la première audition en public s'écoule trop de temps. Il y a plus encore, Esplá réélabore ses ouvrages même après qu'ils ont été joués une ou plusieurs fois, ce qui empêche qu'ils soient incorporés opportunément au répertoire des concerts, en préjudice évidemment de leur diffusion. D'ailleurs les œuvres perdent aussi toute signification chronologique dans la production totale du maître. Le compositeur s'en défend et dit qu'il modifie ses créations obéissant aux exigences objectives de celles-ci pour que leur spontanéité ne s'en ressente. J'en conviens, mais il faut mettre une limite au prurit de parachever les créations humaines ; au delà de cette limite la perfection devient une chimère, et l'on perd un temps qui devait être consacré à des nouvelles créations, et c'est en somme la production qui paie ces exagérations.

Espérons que le compositeur change d'avis, car c'est dommage que ses préjugés de perfection empêchent l'enrichissement d'une œuvre qui représente un admirable alliage de la sensibilité la plus actuelle avec la normale évolution tonale de la musique, même quand le maître introduit des éléments dodécaphoniques, ce qui dans le dernier mouvement de « Sonate espagnole », comme dans l'Allegro alla Marcia de « Sonate du Sud », constitue un véritable tour de force harmonique ; mais c'est remarquable surtout dans les beaux Interludes de « La Balteira », tels que Franz André les avait donné à Paris et Bruxelles, car je crois que le compositeur les a soumis à une de ses maniaques « perfections » au lieu de les faire jouer plus le souvent possible. Il est en outre à observer que tout, dans les œuvres de Esplá, à commencer par les agrégations harmoniques de base, qu'elles soient stables ou non, ressort de l'expression comme l'exigent les formes objectives du sentiment musical, comme c'est le cas chez Honegger ou chez Frank Martin, ce que préconise Stravinsky, bien qu'il ne le fasse pas, car même dans la « Symphonie des Psaumes » domine caché un concept chorégraphique.

On peut classer Esplá dans le groupe formé par de musiciens tels que Bartók, Hindemith, Martin, situés dans un tournant de la musique tonale qu'ils renouvellent par des apports personnels s'opposant aux traditions périmées. Faisons donc des vœux pour que l'œuvre d'Esplá, d'une telle importance pour la musique espagnole, et même pour la musique, en général, puisse sauver les obstacles que le compositeur lui-même s'adonne à lui créer.

Karel Willems