

donc il entend bien garder le dernier mot, et ce public-là n'a pas de temps à perdre. Pour le conquérir pendant les quelques heures qu'il leur accordent, les musiciens qui serrent de plus près ce fameux « mouvement » sont contraints de l'étonner, ce qui n'est pas facile. Et c'est ainsi que s'est peu à peu formé un art violent et rapide, dont en formules brèves indéfiniment répétées et dont l'effet s'appuie sur la persistance de rythmes élémentaires, accordés à des harmonies chirurgicales qui trépanent les têtes les plus dures. L'opération achevée, les préparés n'y pensent plus, l'important pour eux étant de rapporter non une impression, mais une opinion à répandre et qui fasse partie de l'élégance, laquelle est, pour l'instant, de garder un sourire supérieur au milieu des tortures.

En admettant que cela doive continuer, que le mécanisme transforme de plus en plus profondément, si l'on arrive presque à les supprimer, les notions de temps et d'espace, la musique pourra-t-elle se limiter à sa façon, les progrès toujours accélérés ? Et n'y paraît-elle pas à la fin sa raison d'être ? En réagissant, au contraire, en retrouvant son équilibre propre par un retour à son principe fondamental qui est la décomposition ordonnée et harmonieuse du temps, ne la paraît-elle pas également pour ne plus répondre aux « besoins d'art » d'une société qui, au fond, n'en aurait plus ?

L'alternative est à faire : risquer.

Mais rassurez-vous. Ce n'est là qu'une vue théorique. Et, dans la réalité, le temps — encore une fois et pour prendre le mot en un autre sens — le temps clamera bien à la longue et fera paraître assagies les compositions les plus automatiquement implacables de notre heure... s'il les conserve, en agissant sur la production contemporaine, à la manière d'un réactif dans un bœillon de culture.

Il n'y a, pour s'en assurer, qu'à considérer son action sur les œuvres du passé et à étudier la sorte d'évolution a posteriori que leur recul leur fait subir. Car, par bonheur, il existe encore pour elles un nombreux public arriéré qui les laisse vivre. Et dans ce public, beaucoup d'auditeurs sensibles et cultivés pour qui l'art musical existe dans sa totalité. Pourquoi, alors que tant d'études critiques paraissent dans tant de revues de musique et, en outre, tant de monographies ou de biographies des maîtres d'autrefois qui, toutes, s'attachent à resserrer le lien qui unit le passé au présent en découvrant un sens toujours nouveau aux grandes œuvres, pourquoi n'en jamais tenir compte dans les enquêtes du genre de la vôtre et pourquoi les limiter à l'actualité ? N'en font-elles pas partie également et n'évoluent-elles pas aussi selon leur ordre et sur un autre plan, par ce renouvellement de sens que leur confère chaque exécution pénétrante et belle qui confond en elles de nouveaux enthousiasmes ? Et, d'autre part, ne sentons-nous pas évoluer en nous-mêmes l'impression que produisent sur nous les œuvres pour lesquelles notre admiration n'a pas faibli à travers les années et celles mêmes que nous croyions connaître le mieux ? Ne se transforment-elles pas en même temps que nous jusqu'à différer de ce qu'elles nous semblaient à l'origine, à un point qui, souvent, nous étonne nous-mêmes ? Et ne serait-ce pas là, quoiqu'on ne s'en inquiète point, la forme la plus essentielle de l'évolution de la musique et celle même dont nous tirons à notre insu toutes les appréciations que nous pouvons porter sur son avenir immédiat ?

J'en suis, pour ma part, presque assuré ; car je sens bien qu'elle a déterminé le point de vue auquel je me suis placé en répondant, si sommairement que ce soit, à une question qui en soulève tant d'autres que, malgré l'insuffisance de ma réponse, me voici contraint de vous prier de m'en pardonner la longueur.

M. CH.-M. WIDOR

Je cherche dans le dictionnaire la définition du mot évoluer : « Faire une série de mouvements calculés », dit Larousse.

L'idée de calcul s'accorde mal avec celle de hasard. On calcule en vue d'un résultat positif, pour un but déterminé. Or, voici ce qu'on nous proposait dernièrement comme exemples d'évolution :

« C'était d'abord une pièce orchestrale en façon de Pas redoublé à 2/4 et en ut pour les « cordes », pendant que, à 9/8 et en ré bémol, les vents » rythmaient mélancoliquement une sorte de valse lente. « Je spécule, nous contait l'auteur, sur le conflit des rythmes et de la tonalité, en même temps que sur l'endurance du public. Évidemment il se trouva quelque peu cahote, ce brave public, mais quelle joie de se reposer sur ce que vous appelez une composition, sur une fièvre, si fièvre il y a, sur un bémol des « cordes » donnant la main à un la bémol des « vents », ce qui pourrait arriver... »

Autre exemple : il s'agit d'un quatuor : deux violons, alto et violoncelle. L'auteur jouant lui-même le second violon ne s'aperçoit plus qu'il est en retard de deux mesures depuis assez longtemps déjà. On l'arrête et on recommence. Mais alors, l'ordre rétabli, l'intérêt du morceau paraît diminuer. « Quoi d'étonnant, riposte l'auteur, mon morceau n'est pas fait pour notre rigoureuse chronométrique, de toutes les tyrannies certainement la plus odieuse... »

On le voit : la série des mouvements calculés que représente le terme évoluer se fait inutilement chercher dans ces pièces qui n'évoluent pas plus, qu'au point de vue littéraire, n'évolueraient, à la Chambre un discours en « petit nègre ».

Les métamorphoses de la pensée résultent bien moins de l'initiative individuelle que des révolutions qui, aux grandes époques de l'histoire, s'imposent à la vie des peuples. Pendant vingt siècles d'homophonie, la musique n'a pas sensiblement évolué dans le monde païen, non plus, d'ailleurs, que ce monde lui-même. Avec le christianisme, commence un nouvel ordre de choses : c'est développement de notre art qui va se mesurer en mouvement régulier. Après cinq siècles de cette polyphonie, à la Renaissance, c'est l'Oratorio, le Théâtre, la Symphonie. De plus en plus s'active le mouvement, mais sûrement, logiquement. Or, voici que, de notre temps, sa vitesse s'accroît en de si folles proportions que la mécanique donne des signes d'usure et menace de se détruire.

Ne nous étonnons pas. Attendons. Même aux époques de décadence, je l'ai dit ailleurs (1), il est possible, parmi les abraçadabras et les paupertés du moment, de discerner des germes sains, d'utiles recherches, des vérités

encore obscures qui, se précisant, se détachant, s'enchaînant, pourront produire, dans un avenir plus ou moins prochain, des formes nouvelles et préparer l'évolution.

M. LOUIS AUBERT

Il est extrêmement difficile, sinon impossible, de porter un jugement exact de l'art de l'époque que l'on traverse soi-même. Permettez-moi donc de laisser à mes arrière-pénits neveux le soin et le plaisir de répondre à votre très intéressante question. Le « Courrier Musical » du 1^{er} janvier 1974 enregistrera, je n'en doute pas, leur réponse moiteuse.

Louis Aubert



(2) M. KURT ATTERBERG



De même que la gorge humaine est construite pour des intervalles simples et naturels, je crois que ce qui constitue le charme de la musique pour la plupart des hommes sains, non imprégnés des microbes d'hystérie d'aujourd'hui, c'est une mélodie simple, mais raffinée, combinée avec une harmonie riche.

En Suède, on nous révoit devant les grands spectacles de la nature, nous sommes toujours « romantiques » dans notre musique. Nous connaissons, en général, la musique contemporaine des grandes métropoles, mais grâce à notre résistance naturelle, une sorte d'obstination nationale, nous avons l'audace de ne pas accepter les extrêmes sans critique et de ne pas conférer à notre musique un caractère trop « moderne », de sorte qu'il ne se laisse pas entendre aux nos tendances romantiques. Il me semble que la musique suédoise a été assez bien caractérisée par M. Max Schillings, chef de l'Opéra, à Berlin, qui, après un concert dans cette ville, avec l'Orchestre philharmonique en 1910, où j'avais dirigé des œuvres de Nannal Berg, Oskar Lindberg, Tore Rångström et moi-même, s'est exprimé en ces termes : « Nous n'avons rien de cela ; dans cette musique on trouve et on respire de l'air frais. » En Suède, nous connaissons très bien la musique française. Les œuvres françaises sont souvent jouées et nous estimons que nos concerts y ont gagné en intérêt. La musique suédoise est presque inconnue à Paris ; je suis sûr qu'elle amènerait pas mal de variété et de qualités pittoresques dans les programmes parisiens.

M. JEAN BARTHOLONI

L'évolution et l'état de la musique contemporaine, en France et dans le monde entier, sont, certes, synonymes d'état de crise. Cela tient, selon moi, aux causes suivantes :

D'abord il y a une sorte de scission entre les compositeurs et le public. Alors que celui-ci a fait d'énormes progrès, l'élite créatrice semble se refermer dans sa tour d'ivoire. Or, la musique est un fil invisible, d'une ténuité si fragile que le lien est bien plus difficile encore à établir entre l'auditeur et la partition qu'entre un regard attentif et un tableau visible et immobile. L'un des grands « secrets » des trois notes qui dominent toute l'histoire de la musique, Bach, Beethoven et Wagner, ce fut « de s'adresser aux foules ». En plus de leur génie, c'est à ce secret qu'ils doivent l'immortalité.

Une seconde raison vient « du milieu », c'est-à-dire de la vie actuelle. Celle-ci, trépidante, nerveuse et impatiente, ne s'accommodait plus d'une première audition comme celle de la « neuvième », qui dure une heure dix minutes. Elle ne supporterait plus, même au théâtre, des créations gigantesques comme la Tétralogie. A peine ose-t-on donner, une année La Walkyrie, une autre, l'Or du Rhin, etc.. La mode, l'ambiance sont aux choses courtes, a tel point que si l'on veut, par habitude, porter au théâtre une nouvelle œuvre d'importance, alors tout manque de souffle, aussi bien chez le public que chez l'auteur.

Enfin, le virus négro-américain de la percussion et des rythmes constamment hétéroclites et syncopés a atteint le grand public et la plupart des compositeurs : régression et non progrès, car le rythme a existé « avant » la mélodie et l'harmonie !... Et l'on a avancé depuis...

Kurt Atterberg

