



## Matière et Timbre

L'évolution musicale des quarante dernières années — pour un observateur froid et lucide — est beaucoup plus simple qu'elle apparaît tout d'abord. Toutefois, les progrès formidables accomplis par l'harmonie depuis la mort de Wagner, ne laissent pas que de troubler profondément la conscience de ces musiciens qui — pour n'être point conservateurs — ne peuvent pas cependant être qualifiés d'« avancés ».

En voyant la rapidité avec laquelle s'accélère chaque jour davantage le processus de décomposition du vieil et séculaire système diatonique ; en constatant combien s'atrophie à chaque heure le rôle de la *consonnance* classique, autrefois souveraine absolue de la musique et aujourd'hui à peine tolérée, parfois même totalement proscrite par maints audacieux ; en apercevant enfin combien chaque minute semble reculer à l'infini les nouvelles possibilités de notre art, on comprend que le vertige puisse saisir ces esprits honnêtes, mais lents, et qu'ils puissent être amenés à un doute sérieux sur la légitimité d'une transformation aussi foudroyante de notre technique sonore.

Pourtant, si jamais filiation fut légitime, nulle ne le fut davantage que celle de la musique actuelle, soit qu'on lui applique le critérium de l'exploitation graduelle de la série harmonique, soit que l'on se place au point de vue de la décadence du contrepoint et du développement de l'harmonie, soit encore que l'on préfère envisager la musique uniquement dans ses rapports « métaphysiques » avec notre conscience.

Car, si l'on adopte le premier critérium, chacun sait aujourd'hui que la musique polyphonique exploita tout d'abord les 8<sup>ves</sup> et le 5<sup>tes</sup> (harmoniques 1, 2 et 3), puis les 3<sup>ces</sup> (harmoniques 4 et 5), ensuite la 7<sup>me</sup> et la 9<sup>me</sup> (harmoniques 6 et 8), jusqu'au jour où l'emploi conscient (Debussy) du 11<sup>me</sup> harmonique démontra lumineusement l'incompatibilité ultérieure de la série harmonique avec le système diatonique.

Si — par contre — on aime mieux considérer l'histoire du contrepoint, on voit que — depuis la primitive toute-puissance de cet artifice (écoles gallo-belge et palestrinienne), en passant par la pensée de J. S. Bach, la décadence du style *poly-vocal* est manifeste à travers les siècles et doit nécessairement aboutir un jour à une musique non seulement libérée du vieux dogme de la « partie », mais encore émancipée de tout lien direct ou indirect avec la parole.

Si — enfin — on s'abstrait de toutes considérations purement techniques pour ne se préoccuper que des rapports « métaphysiques » de la musique avec notre conscience, il semble impossible de ne point apercevoir les étroites affinités de ces sonorités libres, crues et voluptueuses à la fois, extra-rapides dans leur mobilité cinématographique, souvent mystérieuses et parfois exaspérées, avec les raffinements ultimes de notre civilisation.

À mon sens, l'évolution musicale des dernières décades est surtout dominée par un fait essentiel et capital, dont l'importance ne saurait être exagérée : l'avènement d'un quatrième élément sonore, venu s'adjoindre aux trois éléments classiques (rythme, mélodie, harmonie), et qui n'est autre que le « timbre », ou autrement dit : le sens de la couleur du son (all. : *Klangfarbe*).

Il est infiniment probable que les trois anciens éléments de notre art ne furent point introduits à la fois, mais successivement et au cours millénaire des siècles. « Au commencement était le Rythme », aimait à dire le paradoxal Hans von Bülow, et il avait probablement raison ; ensuite la *mélodie* naquit de la parole humaine, et fort vraisemblablement certains moyens instrumentaux primitifs (boyaux tendus, roseaux percés, etc.) servirent à en déterminer les « cadres » sonores ; enfin, de l'*organum* et du *discantus* d'abord, de la naïve superposition de diverses mélodies

ensuite — guidée mystérieusement dès ses origines par le phénomène physique de la *résonnance harmonique naturelle* — surgit l'*harmonie*.

Il est parfaitement logique qu'une conquête aussi immense, aussi laborieuse que celle de l'harmonie — élément expressif ignoré de toutes les autres civilisations — ait fixé durant de longs siècles la principale attention des créateurs, uniquement préoccupés de reculer chaque jour davantage — malgré les formidables obstacles opposés d'abord par l'inexpérience et plus tard par la tyrannie théorique — les limites du nouvel empire spirituel.

Mais la nature n'abandonne jamais ses droits. Lorsqu'un ordre de choses mûrit et atteint à son apogée, elle prépare infailliblement les germes de l'évolution successive. Et quand un cycle en vient à sa courbe descendante, la vie du suivant grandit et s'affirme, et une nouvelle maturité succède à la précédente.

C'est ainsi que, tandis que l'harmonie atteignait peu à peu — à travers la Renaissance, Bach, et les écoles classique et romantique, — à la splendeur de *Tristan*, le sens de la *couleur sonore* — si primitif fût-il — s'infiltrait déjà dans l'*Orfeo* de Monteverdi, se développait soudainement avec Haydn et Mozart, et envahissait tumultueusement, avec les romantiques, l'art des sons. Mais — depuis la mort de Wagner — le mot « progrès » devient insuffisant, appliqué à la science du timbre. De simple moyen subsidiaire d'expression, le rôle de la couleur sonore devient d'un coup si important chez un Debussy, si capital chez un Strawinski ou un Schönberg, que l'on est bien forcé de reconnaître là l'élévation d'un élément, qui paraissait naguère accessoire, à une place prédominante dans notre esthétique et notre technique actuelles.

Ici encore, sous quelque aspect que l'on étudie le phénomène, rien qui n'obéisse aux lois de la plus rigoureuse logique.

D'abord, les combinaisons harmoniques que nous offre notre système chromatique de douze sons sont loin d'être illimitées. Si quelques accords ont suffi durant de longs siècles à satisfaire toutes les exigences des créateurs, maints agrégats sonores de Debussy nous apparaissent déjà comme périmés. A ce train, l'harmonie aura vite vécu, et devra, épuisée, céder la

place à un nouvel élément, qui — nous en avons aujourd'hui la vision bien nette — ne pourra être que le *timbre*.

D'autre part, les anciens éléments classiques (rythme, mélodie, harmonie), n'offrent entre eux que des rapports numériques de *hauteur* (mélodie, harmonie) ou de *durée* (rythme), c'est-à-dire — dans tous les cas — uniquement *quantitatifs*. Tandis que les rapports du timbre sont purement *qualitatifs*.

Point n'est besoin d'illustrer davantage la logique d'une évolution, qui a graduellement amené la sensibilité musicale occidentale de la perception purement *quantitative* à une perception *qualitative*.

Connaîtrons-nous un jour une musique essentiellement « de timbres ? »

C'est bien possible. Schönberg a prédit déjà — dans son *Harmonielehre* — les *mélodies de timbres*. J'ai moi-même risqué un jour l'hypothèse qu'un seul accord pourrait — un jour peut-être proche — renfermer dans sa « simultanéité » une somme de sensations et d'émotions égale à celle qui se déroule aujourd'hui dans la « durée » de tel ou tel autre fragment musical. Il n'est point chimérique d'imaginer, dès aujourd'hui, une musique libérée du rythme (élément qui n'est nullement musical), affranchie de tout vestige « contra-ponctique », dans laquelle les groupements de sons n'obéiraient plus qu'à la fantaisie du créateur et à la nécessité d'obtenir différentes « colorations », et qui serait *mélodique* non pas dans le sens encore primitif que nous attribuons à ce mot — mais dans celui, bien plus large, de toute *succession coordonnée de sonorités dans le temps*.

« Utopies ! », dira-t-on. Et pourquoi ? Est-ce que les « *Nocturnes* » de Claude Debussy n'eussent point davantage été « utopiques » pour le père Haydn ?

J'ai parlé tout à l'heure de l'« évolution dans le sens *qualitatif* » de la sensibilité musicale *occidentale*. Car il ne faudrait point croire que — en cela comme en tant d'autres choses — nous n'ayons pas été précédés par des civilisations plus vieilles que la nôtre.

Et il est frappant de constater combien ce sens d'appréciation du timbre que nous commençons à posséder seulement aujourd'hui en Europe, existe depuis un temps immémorial chez les Extrêmes-Orientaux.

Dans la musique chinoise (qui connaît depuis trente ou quarante siècles ce « tempérament » consacré chez nous par le *Clavecin* de Bach !), le rythme est élémentaire, la mélodie ingénue, l'harmonie absente, mais les étranges sonorités des luths, des flûtes, des cloches et des merveilleux *gongs* captent toute la receptivité sensorielle du Jaune, et je doute que nous parvenions jamais à pareil raffinement de sensibilité auriculaire.

Il y a quelques années, je me liai d'amitié en Italie avec un jeune Chinois. Il abhorrait notre musique occidentale, mais il aimait cependant les toutes dernières recherches harmoniques de notre génération. C'est que — par plus d'un endroit — notre art musical actuel tend vers l'Extrême-Orient. Ce n'est point que — ainsi que l'a judicieusement dit Louis Laloy — notre musique veuille devenir chinoise ; elle est trop savante pour cela. Mais il est permis de constater dès aujourd'hui une analogie frappante entre certaines trouvailles de notre sensibilité harmonique exaspérée, à bout de ressources, et les mystérieuses et profondes sonorités de l'art millénaire asiatique.

La différence est que nous avons procédé à l'inverse du Chinois : du *complexe* nous avons été amenés au *simple*.

Car — pour l'Asiatique — le sens de la *matière* artistique est essentiel. Il préside à chacune de ses œuvres d'art. Loin d'être secondaire, cette préoccupation est chez lui primordiale. La conception et la technique ont pour principal but de faire valoir toutes les ressources et la beauté de la substance employée, et une splendeur de richesse doit s'ajouter à la perfection de la forme.

Il est remarquable que des préoccupations analogues se manifestent présentement dans notre musique occidentale. Faut-il en conclure que notre musique deviendra asiatique ?

Ce n'est en aucune façon vraisemblable. Mais — sans doute — est-il permis de voir là un épisode de cette immense crise morale qui déchire présentement notre continent, et qui fait se tourner instinctivement nos peuples vers l'antique Asie, terre nourricière de toutes les religions et de toutes les philosophies.

ALFREDO CASELLA.