

lège, même vis-à-vis des montreurs de marionnettes, auxquels une ordonnance du 5 février 1677 interdisait de mêler de la musique à leurs représentations, rendirent odieux le monopole artistique du Florentin.

Lionel de LA LAURENCIE.

La Critique musicale

ses devoirs, sa méthode

(Suite)

Cherchons donc à reconnaître comment cette tâche ardue de commenter, de disséquer une œuvre, d'en dégager le principe et les aboutissants peut le mieux s'accomplir.

Et d'abord, qui peut le mieux critiquer une œuvre musicale ? Est-ce celui qui connaît la technique, le spécialiste au courant des formes, des procédés de métier, ou le simple amateur qui laisse de côté tout ce qui concerne la facture pour ne s'occuper que de l'impression artistique, raison dernière de toute musique ?

Laissons de côté cette thèse spécieuse que l'artiste capable de créer est en même temps le plus capable de critiquer sainement : pour vous montrer combien elle est fautive, il suffira de vous rappeler que l'esprit créateur est uniquement fait de tendances à la synthèse, qu'il est violemment individualiste, égoïste, passionné, trop puissant pour être adaptable. Un créateur entraîné par sa pensée propre, ne saurait s'identifier à celle d'autrui. En règle générale, ce ne seront que des artistes de second plan, assimilateurs plutôt que créateurs qui pourront posséder les qualités du bon critique.

Mais nous pouvons considérer comme acquis que pour apprécier une musique quelconque, il faut connaître beaucoup de musique, être familiarisé avec tout l'essentiel du patrimoine commun, en avoir dégagé la leçon, avoir médité longuement sur tout ce qu'on y voit ou ce que l'on croit y avoir. Peut-être un amateur sans culture technique, mais doué d'un véritable sentiment musical et d'un esprit clair, pourra-t-il réunir ces conditions.

D'autre part rien n'est plus insupportable que la critique didactique, celle qui prétend nous prouver qu'une harmonie est belle en nous disant qu'elle est mixolydienne, qu'une mélodie est intéressante parce qu'elle est le renversement d'une autre en valeurs augmentées, qu'un détail d'orchestration est heureux parce que le chalumeau de la clarinette s'y marie à la quatrième corde de l'alto.

Pourtant, on ne se résoudra pas volontiers à admettre que la connaissance intime du sujet traité soit une condition défavorable à la critique. Et une autre remarque, qu'il est impossible de ne pas faire dès qu'on suit d'un peu près le mouvement musical, vient augmenter la perplexité qu'engendre notre problème.

Je vous ai signalé tout à l'heure combien sont divers les jugements que provoque une même œuvre non consacrée. Si vous divisez ces jugements en deux catégories : d'une part, ceux qui émanent de professionnels compétents, d'autre part, ceux que prononcèrent de simples amateurs, ou plus exactement, impressionnistes, vous ne serez pas médiocrement surpris de constater que dans la plupart des cas vous aurez formé ainsi deux séries à peu près parallèles, dans chacune desquelles se retrouveront les mêmes enthousiasmes, les mêmes dénigrements, les mêmes opinions moyennes.

Les juges compétents et méthodiques ne seraient donc pas plus éclairés que les ignorants et les impulsifs ? En réalité, vous pouvez tenir pour assuré que les uns et les autres ne ressentent pas de manières sensiblement différentes. Devant une œuvre, ils aiment ou ils n'aiment pas. Il y a cependant un facteur qui peut être important, c'est

la culture du goût, culture qui ne peut provenir que d'une intime et consciente familiarité avec beaucoup de belles œuvres, qui est déjà une compétence et une méthode. Mais il y a plus : ceux qui sont capables d'examiner intrinsèquement une œuvre savent plus clairement pourquoi ils l'aiment, évitent des erreurs de fait qui peuvent être des plus graves et fausser l'analyse comme le jugement. Je laisse de côté pour l'instant l'érudition, la connaissance de l'histoire, des antécédents dont nous parlerons en dernier. Mais pour vous faire saisir l'importance des conditions matérielles qui ne peuvent être fondées que sur des connaissances précises, laissez-moi vous montrer à quelles oscillations, à quelles incohérentes contradictions s'expose quiconque fait systématiquement fi de la méthode technique d'analyse.

Un critique fantaisiste et charmant, qui pendant de longues années a écrit des chroniques aussi riches en vérités, je me hâte de le dire, que celles de n'importe lequel de ses collègues, ennemi juré des « connaisseurs » et des considérations de fait, déclara un beau jour que l'Andante d'une symphonie célèbre était on ne peut plus mal construit. Quelques années après, il détesta son blasphème parce que, dit-il, il venait enfin d'entendre jouer cet Andante « symphoniquement ». Une pareille erreur — juger sur une exécution qu'une œuvre est mal construite, sur une autre exécution qu'elle est bien construite, — est excusable peut-être quand il s'agit d'une symphonie inédite ; et encore ne faut-il point parler de construction à la légère. Mais elle est impardonnable dès que la symphonie est éditée, peut être étudiée à loisir. La construction d'une œuvre est quelque chose de sensible et d'invariable, qui ne dépend pas des impressions de l'auditeur, et encore moins de la baguette du chef. Nous verrons dans la dernière partie de cette leçon la cause de certaines divergences dans la manière dont des analystes compétents apprécient l'architecture de certaines œuvres musicales, divergences qui proviennent de méthodes de jugement incompatibles, mais non d'absence de méthode. La seule possibilité d'arriver à un résultat tel que celui que je viens de vous citer montre combien est précaire, vacillante et périssable toute critique de pure impression.

Etudier intrinsèquement une œuvre, c'est d'ailleurs tout autre chose qu'en définir d'un vocable classique : premier mouvement, rondo, lied, la structure, ou en énumérer les tonalités successives, les séries de thèmes avec les transformations qu'ils subissent. Tout cela constitue un travail utile pour l'étudiant, mais ne ressemble en rien à un commentaire critique : ce n'est qu'une transposition pédagogique. Employé seul, le procédé est encore plus insuffisant que la simple paraphrase littéraire, qui elle, au moins, peut avoir quelque vie. Je ne vous recommande pas davantage ce nouveau genre, quoiqu'il soit parfois intéressant et même persuasif, quoiqu'il faille un réel talent pour le bien pratiquer. C'est plutôt une narration qu'un commentaire, le récit d'impressions personnelles. Elle ne fait guère qu'effleurer l'œuvre : on peut l'appeler une transposition d'écrivain. D'un véritable critique, on attend un apport plus substantiel et plus spécial.

Vous comprenez d'ailleurs qu'en matière d'analyse, il y a mieux que la froide et sèche définition des parties constitutives de l'œuvre et de sa structure ; mais pour s'élever au-dessus de ce procédé rudimentaire, il faut une haute culture, qui permette d'avoir conscience non seulement de la lettre d'une musique, mais de son esprit ; non seulement de la définir, mais de la caractériser. Quand on a noté les particularités matérielles par où se distingue une œuvre, il reste encore à expliquer pourquoi il est intéressant de les noter, quelle est l'importance esthétique de ce que l'on a cru devoir signaler. Une éducation technique médiocre ne contribue qu'à troubler le critique, ne lui permet point de prendre une vue d'ensemble des œuvres qu'il étudie, d'en mettre chaque élément à son plan. Mais une culture profonde a un tout autre effet. Elle lui permet de n'attacher aux particularités matérielles que leur juste importance, d'en voir la signification artistique : en un mot de lire et non seulement d'épeler. Alors, la sensibilité et l'intuition qui seules peuvent éclairer, joueront librement. Après l'analyse indispensable vient la synthèse d'où naîtra un jugement plus sagace et mieux fondé. Notre ennemi des « connaisseurs » fait observer dans un de ses chapitres que « le rôle du critique n'est pas d'apprécier la valeur des moyens en soi, mais de saisir les relations

entre ces moyens et le but. » Ceci est fort bien vu, mais nous conduit tout droit à la conclusion opposée à celle qu'il a cru devoir adopter. Pour évaluer ces relations, il faut d'abord pouvoir apprécier ces moyens en soi, puis alors seulement aller plus loin. Qui voudrait soutenir qu'on peut établir une relation sans en connaître les deux termes ?

Donc, Mesdames et Messieurs, je crois que nous pouvons décider qu'il est nécessaire, pour faire de la critique musicale, de posséder une forte culture technique et de l'utiliser, mais de ne jamais oublier que la partie matérielle d'un art n'en est pas le but, et que par conséquent les considérations qui y sont relatives ne sont que *les moyens* de la critique.

Ce qui est essentiel dans la musique, c'en sont les sous-courants, c'en est l'esprit : tout cela, l'intuition le saisit bien plutôt que l'analyse ne le dégage. N'avez-vous pas remarqué combien l'esprit de deux œuvres analogues au point de vue matériel peut être différent ? Il ne manque pas de gens qui ont composé, sur des thèmes de coupe beethovenienne, des sonates et des symphonies construites, développées sur le modèle de celles de Beethoven. L'analyse matérielle seule serait impuissante à révéler l'abîme qui sépare tel de ces produits habilement exécutés des chefs-d'œuvre dont il est la copie. Mais le sentiment musical nous révèle d'emblée que ces thèmes sont creux, que ces développements n'ont point de substance, que le tout ressemble au modèle comme un mannequin articulé peut ressembler à une créature vivante. Hé bien, ce discernement-là ne peut être qu'intuitif ; il pourra avoir ses racines dans la culture générale, mais non dans la seule culture technique. On en voit la preuve en Allemagne, où une assez forte majorité de compétences semble d'accord pour admettre, voire pour goûter des œuvres où ne font que se répéter telles quelles les formules les plus usées.

Il y a encore ces compositeurs qui ne travaillent qu'avec leur cerveau. Ceux-là font des choses admirables sur le papier : à l'analyse théorique, tout est pesé, tout semble juste, neuf, fort. Vienne l'audition, le musicien sera surpris de ne plus trouver là que vains assemblages de notes, efforts sans aboutissement. C'est donc bien la sensibilité seule qui juge ; et vous voyez que la part de cette faculté reste assez belle en dépit du rôle important que nous assignons à la pure méthode.

..

En somme, bien que je vous aie dit en commençant que l'on doit analyser plutôt que juger, il semble que je vous ramène sans cesse au jugement, puisqu'à tout prendre des appréciations du genre de celles que je viens de vous indiquer sont tout autre chose qu'analytiques. Et en fait il n'y a point de critique sans jugement, il ne saurait point y en avoir. Ce qu'il faut, c'est que le jugement soit pesé, châtié par l'analyse, fondé sur des bases plus solides que la simple impression. Heureux le critique qui en motivant son verdict par un commentaire ferme, clair et nourri, parvient à le présenter d'une manière acceptable ou tout au moins justifiable pour ses lecteurs éclairés ! Plus heureux encore si les raisons qu'il apporte s'avèrent assez justes pour qu'une conclusion s'impose d'elle-même !

L'hypothèse d'une critique de pure analyse est à rejeter, puisque le fait seul d'établir des arguments suppose un but. Et d'ailleurs, la conception d'une critique strictement impersonnelle est utopique. Ne craignons pas de faire abstraction de nos préférences, des particularités de nos goûts, de nos partialités, dans toute la mesure du possible : nous les trahisons toujours assez malgré la plus sévère discipline. Un critique se place toujours à un certain point de vue : ce qu'il doit éviter, c'est de n'en point avoir ou d'en changer sans cesse. Il doit s'efforcer d'oublier ses préférences pour pénétrer le but de l'auteur, pour agrandir son propre horizon. Mais comme il ne le fera jamais complètement, le plus prudent sera de ne pas laisser planer trop d'ambiguïté sur les principes généraux qui le guident, et de les rappeler au besoin. D'ailleurs s'il a tant soit peu d'esprit de suite — une qualité essentielle à la pratique de son métier — quiconque aura lu quelques-uns de ses articles saura sans plus à quoi s'en tenir. Cette qualité pourra même devenir un défaut, tant il est difficile de ne point se laisser gouverner

par les idées arrêtées qu'on a : il y a des critiques dont on connaît d'avance l'article sur telle ou telle œuvre, presque jusque dans les moindres détails. On l'attend, et quand il paraît, il ne trompe guère l'attente.

(A suivre.)

M.-D. CALVOCORESSI.

L'Influence de Massenet

Sur la musique de son temps (1)

Je ne saurais avoir la prétention de fixer ici l'influence de Massenet sur la musique de son temps. Son œuvre n'est pas achevée ; et si considérable qu'elle soit, il ne semble pas qu'on puisse porter sur elle un jugement irrévocable.....

Cet artiste a chanté la femme sous toutes ses formes. Il l'a placée chaque fois dans le cadre le plus varié, dans l'atmosphère la plus mobile qu'il a pu rêver ; et chaque fois il a trouvé pour dépeindre ce cadre, cette atmosphère, des sons qui ne ressemblaient pas à ceux qu'il avait précédemment inventés.

Ce don de la coloration est, chez Massenet, plus qu'une qualité, c'est une vraie faculté.

Massenet, du reste, dans l'autobiographie qu'il a confiée au « Scribners's Magazine » a raconté comment il créait l'ambiance de ses sujets musicaux : « En écrivant les *Erynnies* ce fut le goût que j'avais pour une exquisite terre cuite de Tenagra qui m'inspira l'air à danser du premier acte de l'admirable drame de *Leconte de Lisle*. »

Cette influence visuelle est encore affirmée, dans le même article, par Massenet à propos du *Roi de Lahore*. « Tandis que je préparais l'orchestration du *Roi de Lahore*, j'avais auprès de moi une petite boîte indienne dont l'émail bleu foncé, tacheté d'or, attirait invinciblement mes regards. La contemplation de ce coffret, qui était pour moi comme une image de l'Inde même, activait mon ardeur et facilitait mon travail. »

Il semble qu'il y ait dans cette recherche extérieure du milieu où doit se dérouler une action, une volonté très arrêtée de saisir la vie sur le vif, de la traduire de façon intense dans la musique. Ne l'oublions pas : Massenet est un homme de théâtre et non un symphoniste.

Massenet se conforme par là à la théorie de Schopenhauer. Le philosophe allemand s'exprime ainsi : « L'artiste doit nous faire contempler le monde avec ses yeux. Ce qui constitue le don du génie, c'est précisément d'avoir ces yeux-là qui reconnaissent l'essence des choses en dehors de toutes relations. La partie acquise, le côté technique, le métier en un mot, c'est que l'artiste soit en état de nous transmettre ce don, de nous prêter ses yeux. »

Cette vision que Massenet a traduite en ondes harmonieuses, c'est le même être qu'il pare de toutes les séductions païennes ou sacrées, c'est la Femme en un mot, qu'il la nomme Thaïs ou la Vierge, Sita ou Marie-Magdeleine, Esclarmonde ou Manon, Charlotte ou Sapho. Il renoue par là la tradition léguée par Rubens, qui reproduisit dans vingt tableaux différents, les traits d'Isabelle Brandt, sa première femme, ou d'Hélène Fourment, la seconde. Qui s'est jamais plaint que cette éternelle répétition de la même figure féminine par Rubens fût empreinte de monotonie ? De même pour Massenet. On est confondu devant les caresses musicales, devant la sensualité raffinée,

(1) Conclusion du *Massenet* de Louis Schneider édité chez Carteret.