

Una Corda



Ce qui définit un musicien d'avant-garde est plus que jamais d'éviter des formules. La tendance, des deux dernières années, consiste à éviter de ressembler à Kurt-Weill. Ils l'imitent beaucoup plus en faisant cela qu'ils ne s'en abstiendraient en l'imitant carrément, car Kurt-Weill pourrait imiter qui il voudrait tout en restant inimitable. Ce qui le définit n'est pas un style, c'est une fraîcheur inhérente à la chance d'être né dans un climat où la musique est l'air qui se boit. Ainsi, imiter ou ne pas imiter est de peu d'importance comparativement à cela que représente l'urgence d'avoir quelque

chose dans le ventre. Qui, en somme, trouve les styles? Tout le monde. Celui qui emploie le premier n'est pas nécessairement l'inventeur. Je conçois très bien que celui qui s'approprie une formule découverte par un autre en puisse avoir la maîtrise au point que l'autre disparaisse ou passe en second plan. Il faut plus d'intrépidité et de bonne joie dans l'art. Pas ces airs de chat qui tient un poisson qu'ils prennent tous dès qu'ils croient avoir réussi à contourner une ressemblance. N'est-ce pas en continuant plutôt qu'en inventant, et même simplement quelquefois en rafraîchissant ce qu'avait non plus pas inventé mais continué un autre, que les plus grands des Siennois ont laissé une invisible impérieuse empreinte?

Un homme personnel, un artiste vraiment libre doit imiter. Souvent même textuellement copier.

Que se passe-t-il, en somme, depuis Satie?

L'on se rappelle une certaine préface au Socrate (je me demande comment Satie avait pu laisser imprimer ça) :

« Préférant aux effusions dramatiques la sobre stylisation de l'oratorio, l'auteur a cru licite de ne pas rivaliser avec l'éventaire bariolé des bazars persans, de ne pas disputer une maigre part à l'hoirie debussyste, de laisser à d'autres, qui excellent dans ces genres, le flamboyant, l'exquis ou le cheveu-en-quatre. Il a voulu que sa musique fut dépouillée et sereine, si modeste en sa nudité qu'elle s'effaçât presque devant le texte et n'empruntât rien de son pathétique aux contingences extérieures... »

Il est exact qu'il y eut à cette époque une nausée de Debussy et de son ésotérisme (fausses gammes chinoises, etc...) et qu'il y eut, en peinture comme en musique et dans tout, un ressaisissement néo-classique. Mais je nie que Satie en ait été l'initiateur. Le Socrate est redoutablement émouvant et génial, mais déjà un italianisme, d'un attrait moins littéraire et beaucoup plus puissant que cet hellénisme de grecques d'empaquetages, existait dans les productions que patronait Djaguilex.

Tous, à partir de ce moment, les Six, les Huit et d'autres, se signalèrent par une émulation à se désencombrer des habitudes debussyennes. Le résultat? Ce fut comme si Debussy avait réussi à s'éviter lui-même. Cet éternement sur de fausses magies devait continuer longtemps. C'est le style qu'on modifiait, pas la chose.

Et maintenant?

J'aime mieux changer de sujet. On a dit souvent que le don musical était éteint en France depuis le XII^e siècle. Que penser? La France, à cette époque, formait l'Italie. Cependant, ce qu'on appelle France était surtout le Provence, alors que de nos jours c'est le contraire. Mais peu importe! A Florence, Bologne, Brescia, Padoue, Pérouse, au temps du madrigal, chacun, dit Giacomo di Bologna, s'imaginait être un petit Philippe de Vitri. La musicalité fut donc très forte du XII^e au XIV^e siècle, en France, puisqu'elle s'imposait au dehors. Y eut-il ensuite cette extinction qu'on dit? Peut-être. Mais de nos jours? Eh bien, de nos jours, représentons-nous une foule et toute la compréhension qu'elle manifeste pour une chose difficile, en somme, quand dans une grande salle ou dans la rue s'établissent les solennelles batteries préparatrices de cette musique des plus satisfaisantes qu'il soit qu'est l'ouverture de Poète et Paysan de Franz de Suppé. Si la foule française ne comprenait pas, elle n'écouterait pas, car cette pièce n'est pas son hymne national, ou il s'en faut de beaucoup. Or non seulement elle écoute, mais elle y met du fanatisme, au point qu'il n'est pas exagéré de dire que cette ouverture de Poète et Paysan l'incarne entière et à son juste point sensible dans une convenance faite pour elle, où elle accourt plutôt qu'elle ne s'oriente comme vers son essentiel bien propre. Un peuple qui témoigne une telle satisfaction à ces enchaînements et à ces rythmes, ces syncopes, ces retards, que l'on y songe, ne peut pas ne pas être musicien. Mais il ne faut pas lui demander plus pour l'heure. Les exigences des musiques à la page vont beaucoup trop loin.

Au XIII^e siècle — et non seulement en France et en Italie, mais partout — il y avait les mêmes mandarins qu'aujourd'hui. L'art des conducti ou motets était des plus ardu. Le peuplen'y comprenait rien. Un passage de Jean de Grocheo est bien curieux à cet égard :

« Les motets, dit-il, ne sont pas faits pour les gens du peuple, car ceux-ci n'en comprennent pas les finesses et n'éprouvent aucune jouissance à les entendre. Ces compositions doivent être exécutées devant des lettrés et des personnes qui recherchent la finesse dans les arts. C'est dans les fêtes organisées pour cette catégories de gens que l'on a coutume de chanter les motets, tandis que les cantilènes et les rondels trouvent leur place dans les réjouissances populaires » ()*

Une infériorité de la France vis-à-vis de l'Italie ne commence guère que quand celle-ci se rend célèbre par l'invention du Stile rappresentativo, soit du récitatif de l'opéra moderne, dont Nietzsche pensait à juste titre que c'était le désastre. Au contraire, pour Rousseau, il ne pouvait y avoir de musique que discursive ou imitative. C'est pour cela qu'il préconisait si fort une supériorité de l'art italien sur l'art français, lequel n'était pas inexistant, mais consistait encore en chansons et en complaintes. Actuellement, je ne sais que penser sur cette question. Il est difficile, voire même impossible de dire par quoi une musique est imitative, car les Grecs, au temps du second dithyrambe attique, eurent (sans que nous ayons les moyens de nous représenter ce que ce fut), une musique imitative et descriptive; les Chinois ont une musique imitative, mais ce ne sont pas les mêmes procédés, et la nature semble être hors de cause dans ces bruits, fort différents des nôtres, qui prétendent à imager les sons. Alors, que penser? Le récitatif européen est absurde, cela est hors de doute : la chanson à couplets encore actuelle,

(*) Théodore Gérold : La musique au Moyen âge. (Champion.).

la chanson de *caf'conc'*, où les paroles varient tandis que l'air ne varie pas (c'est donc le contraire, exactement, d'une forme imitative) est de mille fois préférable. C'était là, du moins, l'opinion de Nietzsche, mais, par la suite, il changea. Et puis, ce que Rousseau raconte, d'après Tartini, au sujet du très grand effet que faisait un récitatif, est bien excitant. C'est à l'article « Récitatif » du Dictionnaire de Musique :

« M. Tartini rapporte avoir entendu, en 1714, à l'opéra d'Ancone, un morceau de récitatif d'une seule ligne, et sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux, non seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'était, dit-il, au commencement du troisième acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le spectacle annonçait les approches de ce terrible morceau ; on voyait les visages pâlir, on se sentait frissonner et l'on se regardait l'un l'autre avec une sorte d'effroi : car ce n'étaient ni des pleurs, ni des plaintes ; c'était un certain sentiment de rigueur âpre et dédaigneuse qui troublait l'âme, serrait le cœur et glaçait le sang. »

Depuis que les Anglais ont découvert Purcell, ils ne veulent plus entendre autre chose.

Il faut faire attention avec les clavecins et les musiques anciennes en général, ou il faut s'attacher à les rendre actuels. Trop de gens, avec cela, ne font que de la poussière. Et puis il y a, en outre, de ces musiques qui sont mortes qui portent malheur et qu'il faut bien se garder de remuer, même si beaucoup de noblesse ou l'amour-propre d'une famille ou d'une dynastie y est engagé.

Ce qu'on entend, disent les Chinois, porte bonheur ou porte malheur ; la musique ne doit pas être exécutée inconsidérément.

Le duc Ling (534-493 ant. Christ. nat.) du pays de Wei, voyageait dans le pays de Tsin. Lui et sa suite furent reçus en audience par le duc Phing, qui leur donna un banquet. Quand on fut échauffé par le vin, le duc Ling raconta qu'il avait entendu un air nouveau et qu'il l'avait fait noter par son maître de musique, et qu'il demandait la permission de l'exécuter. Le duc Phing y consentit. On ordonna au maître de musique du duc Ling, qui s'appelait Kuyèn, de s'asseoir à côté du maître de musique du duc Phing, qui s'appelait Khwang et d'attirer à lui son luth et d'en jouer. Avant qu'il eût fini, l'autre posa la main sur lui et l'arrêta, disant : « Ceci est un air de musique d'un royaume détruit : il ne faut pas l'écouter. » Le duc dit : « Ce que j'aime, c'est la mélodie. Je désire l'entendre. » Le maître de musique Kuyèn joua et termina l'air.

Le duc Phing dit : « N'est-il pas des airs plus lugubres que celui-ci ? — Il y en a, dit le maître Khwang. — Puis-je les entendre ? » demanda le duc. Khwang dit : « La vertu et la justice de Votre Altesse sont minces : vous ne sauriez les entendre. » Le duc Phing dit : « Ce que j'aime, c'est les mélodies. Je désire les entendre. » Le maître Khwang, ne pouvant faire autrement, attira à lui de nouveau son luth et en joua. A la première fois qu'il joua l'air, il y eut deux bandes de huit grues noires qui s'abattirent à la porte de la véranda ; à la reprise, elles allongèrent le cou et crièrent, étendirent les ailes et dansèrent. Le duc Phing fut très content. Il se leva, et porta son verre en l'honneur du maître Khwan. Étant revenu s'asseoir, il demanda : « N'est-il pas des airs encore plus lugubres que ceux-ci ? — Il y en a, répondit Khwang. Ce sont ceux par lesquels, autrefois, Hwang-Ti réalisa une grande union avec les esprits des morts et les dieux. Mais la vertu et la justice de Votre Altesse sont minces ; vous n'êtes pas dignes de les entendre. Si vous les entendiez, vous seriez près de votre ruine. » Le duc Phing dit : « Je suis vieux.

Ce que j'aime, c'est les mélodies. Je désire les entendre. » Khwang, ne pouvant faire autrement, attira encore à lui son luth et joua. La première fois qu'il joua l'air, des nuages blancs s'élevèrent au nord-ouest. A la reprise, un grand vent arriva et une pluie le suivit. Il fit voler les tuiles de la véranda. Les assistants s'enfuirent tous ; le duc, saisi de terreur, resta prosterné à terre entre la chambre et la véranda ().*

Les musiques du passé ne sont pas toujours maudites. Quand l'antiquité est dans la vie, fait corps avec le peuple dans toute la vie, ses musiques sont actuelles. Un roi disait au philosophe Mencius : « Ma chétive personne est incapable de comprendre la musique des anciens rois, mais j'aime beaucoup la musique populaire des temps actuels. » Mencius lui dit : « Si vous dites cela, votre gouvernement n'est pas loin d'être parfait. La musique actuelle ne diffère en rien de la musique ancienne ». Voilà qui est profondément vrai. Même le clavecin, si l'on renonce à l'isoler en l'affectant aux productions exclusivement d'une époque à perruque, peut être actuel au même titre que n'importe quel instrument à corde pincée. Car c'est à cela, à la corde et au fait qu'elle soit pincée, donc à la corde, au métal et au plectre, et non à une petite marquise ou à un château d'un temps, qu'il faut penser quand on pense au clavecin. La conception historique, au sens documentaire ou de curiosité, doit le céder à ce qui est appelé également historique, mais signifie le contraire : la permanence d'une vie à travers les époques. Dans le clavecin et à travers le clavecin, il faut voir le psallérion qui se pose sur une table ou se tient sur les bras et cette conception doit être primordialement épique et orientale. La limitation à une époque de grâces et à une musique de crin-crin est extrêmement vexante. Le clavecin — mais à châssis de fer, le grand clavecin américain moderne — doit vivre afin de reprendre sa place, à titre non de précurseur, mais de doublet du piano. En effet, pourquoi est-ce que seul, parmi les instruments à cordes munis de claviers, un instrument à corde frappée aurait le droit de vivre ? Un instrument à corde pincée ne doit-il pas exister, puisque c'est un autre registre et que cet autre registre est entrée dans les mœurs et devenu nécessaire ? Oui, dans les fêtes foraines, maintenant, le clavecin, décuplé par des appareils, domine les autres musiques. C'est beau, quand même, cette victoire ! Le clavecin dans le vanillé ! Le clavecin, par les grands froids, dans les platanes ! Le clavecin dans le magnésium qui se verse à la cuillère et, subitement, éclate chez les photographes, en plein vent ! C'est beau, un « passéisme » — comme ils disent — qui réalise l'Amérique et que veut le peuple, et qui réussit ! Cela, malgré les esthètes qui voudraient empêcher le moderne d'être ce qu'il est, et le peuple, si ça lui plaît, d'être antiquaire.

A ce propos je pense à l'orgue et à une sorte de discrédit qui pèse sur cet instrument, dans les élites. On croit que c'est une machine à génie, une adéquation aux vitraux de pacotille dans un ton de mysticisme facile. Y a-t-il là quelque chose de fondé ? Peut-être, mais c'est moins l'orgue encore qu'une mauvaise conception, hélas ! trop répandue, qui est à incriminer. L'orgue n'est en rien cela, qui est approuvé ou désapprouvé par les élites et les masses. C'est un instrument qui est mal connu parce qu'il est mal représenté et surtout que l'on n'a de lui que la conception qui est actuelle. Là encore, il faudrait une récupération que seul le parcours historique (sa vieille vie dans nos pierres et nos siècles, mais, primitivement, chez les bergers, quand il était tenu dans les doigts et que ce n'était que la syrinx) est apte à produire. De fait, s'il répond à ce qu'il doit être, l'orgue est, par l'âge de ses bois, la tendresse et l'attaque de ses ferrailles lointaines,

(*) Ce récit est rapporté par Courant, dans l'article « Chine et Corée » de l'Encyclopédie de la musique.

une pièce de lutherie d'un choix infini. C'est ainsi qu'il était conçu à la Renaissance, âge où il avait moins à renaitre qu'à continuer, où il fut porté à sa plus haute perfection. Depuis, il n'a fait que grandir de format. Ce n'est pas ce qui s'appelle une révolution. Ce fut donc un instrument petit et fin, suavement strident dans une continuation de barbarie absolument nécessaire à des natures esseulées et apeurées par l'éloquence uniquement régnante des siècles à suivre. Ce fut le refuge, nullement le dévergondage, comme on suppose. Le définir n'est possible que si on ne lutte pas contre une richesse que sa facture définitive, qui est la primitive, tend à éviter. J'appelle richesse — au synonyme d'indigence — ces quadruplications de choses déjà quadruples que fait l'orgue gallican moderne. A raison, un homme qui sait jouer de cette machine-là, qui sait tirer de cette machine-là son plus grand effet, est apprécié à l'égal d'un vétérinaire, soit d'un docteur qui, ayant raté ses diplômes, est quand même bon à quelque chose.

Mais il faut accuser surtout l'instrument. C'est idiot ce que l'on a fait, de réduire à presque rien les fournitures, qui étaient, je ne dirai pas l'essentiel, mais la part obligatoirement prépondérante. Les antiques petites orgues portatives italiennes ne consistaient presque uniquement qu'en fournitures. Le premier registre que l'on tirait vous envoyait une exquise faible stridence. C'était, pour tout être sensible ou non, la définition de l'orgue. Sed haec prius fuere. Les bois qui ne devaient faire qu'un murmure, font aujourd'hui une grosse soupe médiocre. Les montres durement s'imposent ; ces hautbois ne sont que des hautbois ; ces cors vous cornent dans les oreilles. Enfin, parce qu'il y a une pédale — 27 touches, je vous en prie, qui se jouent avec les pieds, débouchant des tuyaux grands comme des tours — il faut qu'une basse soit continue et qu'on l'entende tout le temps.

Tel est l'ennui de l'orgue. Et puis on nous dit que c'est, par excellence, l'instrument d'une musique sévère. D'abord on croit que ce qui est sévère est contraint, alors que ce qui est sévère est spacieux et aéré. Ensuite, on s'imagine que Bach est cela, alors que Bach est au contraire joyeux, follement joyeux, beaucoup plus à l'aise, il faut le reconnaître, dans les tonalités majeures que dans les mineures. L'orgue, d'ailleurs, n'est pas l'instrument pour lequel il a le mieux su écrire. Il est infiniment plus vaillant aux cordes. Enfin, surtout, il n'y a pas que Bach, il y a mille façon de rendre cette conception de l'orgue qui fut quelquefois la sienne, qui lui venait des Italiens, de Frescobaldi, de Bertoldo, de Gabrieli, de Guanni, de Fatorini, de Diruta, de Quagliati, de Giovanni da Cascia et Giacomo da Bologna, de Francesco Landino, dénommé aussi Francesco Cieco, qui « jouait avec une telle vélocité qu'il surpassa tous les organistes dont on avait gardé le souvenir » (*) qui ont eu de l'instrument une conception antimillonnaire, dirais-je, pour dire presque orientale, qui le ramène à sa modicité primitive... et portative.

J'ai plusieurs fois laissé entendre qu'un orgue gagnait, en bonne définition, à rester petit. Je ne dois pas exagérer cette suggestion. Un orgue peut être comme une usine de Kansas-City et avoir non seulement des 32 pieds mais des 64 pieds ouverts et des peaux entières de pachydermes comme soufflets. Ce que je veux dire, on l'entend : qu'il ne faut pas oublier qu'il se tenait dans les doigts, sur des plis poudrés d'or. Deux notes qui ont plus d'effet qu'un tonnerre peuvent être ce tonnerre. C'est cette compréhension astucieuse qui réalise ce que les anciens appelaient « l'art ».

CHARLES-ALBERT CINGRIA.

(*) Villani, trad. par Gérold.