



## Du rôle de la sensibilité dans la musique

L'étude que voici, écrite il y a plus d'un an, arrive un peu tard, je le crains... Il me semble aujourd'hui — en France du moins, et chez les compositeurs — que la « révolte contre la sensibilité » ne soit qu'un mauvais rêve : je n'en veux comme preuve que l'enquête de *Comœdia* ; pour frères ennemis qu'ils y parurent, nos musiciens ne laissèrent pas de s'accorder sur un point : la sensibilité reste un élément primordial.

Peut-être, donc, ne ferai-je qu'enfoncer des portes ouvertes. Mais le sont-elles réellement, pour les « profanes » ? De toute façon, je crois utile — si possible — de les fixer.

Quoi qu'il en soit, ces dernières années, certains prênaient une musique pure, objective, — en quelque sorte géométrique — d'où l'élément sensible et, dans tous les cas, d'où la signification expressive seraient bannis.

Ces théories, je les trouve en premier lieu chez Saint-Saëns, notamment dans les *Lettres à C. Bellaigue*, publiées par la *Revue des Deux-Mondes*, et d'où j'extrait les passages suivants :

« Si la recherche de l'expression constituait un progrès dans l'art, le *Laocoon* serait supérieur à l'*Hermès* de Praxitèle, le Guide serait supérieur à Raphaël... Chez Bach et chez Mozart, si loin qu'elle aille dans l'expression, la musique pourrait se suffire à elle-même. »

(J'ajoute aussitôt, et j'y reviendrai : 1<sup>o</sup> il existe d'autres sensibilités, d'autres expressions que celles, un peu dégénérées, du *Laocoon* ; 2<sup>o</sup> si la musique de Bach ou de Mozart *semble* « se suffire à elle-même », c'est tout simplement par l'intérieure présence de cette sensibilité : des mots ne la peuvent traduire, elle existe pourtant. Chez tels de leurs contemporains, médiocres, la musique ne se suffit plus : ennuyeuse, précisément en raison de la mauvaise qualité, ou même de l'absence de l'élément sensible.)

« L'art est fait pour exprimer la beauté et le caractère. La sensibilité ne vient qu'après, et l'on peut parfaitement s'en passer. »

(Il est assez curieux que les œuvres mêmes de Saint-Saëns viennent combattre cette assertion dangereuse. Par telles de ses compositions, fastidieuses et sèches, il prouve que son art ne pouvait « se passer de sensibilité ». Ce qui restera de lui, c'est tout justement ce qui montre de l'émotion : par exemple, le charmant second acte de *Proserpine* et diverses pages, si musicales, d'*Ascanio*, de la *Lyre et la Harpe*, du *Déluge*, etc. L'illustre musicien, à l'appui de sa thèse, cite le *Clavecin bien tempéré*. J'étudierai, plus loin, la sérénité de Bach : tout autre que celle d'un être froid, d'où ne naissent que des œuvres mortes. D'ailleurs, y aurait-il « caractère », où ne se trouve point d'humanité sensible?)

« La forme, aimée et cultivée pour elle-même (l'Art pour l'Art), c'est le principe et l'essence même de l'art. La recherche de l'expression, pour légitime et inévitable (1) qu'elle soit, est le germe de décadence, qui commence du moment que la recherche de l'expression passe *avant* celle de la perfection de la forme. »

(Mais dire cela, c'est tout simplement poser le principe de l'*équilibre de ces divers éléments*, — non prouver, ni même admettre la suppression possible de l'un d'eux.)

« La musique, comme la peinture et la sculpture, existe par elle-même en dehors de toute émotion : c'est alors la musique pure. — L'émotion, la sensibilité lui donnent la vie. Mais cette vie, comme la vie elle-même, contient un germe de mort. »

(Ah, n'est-ce point jouer sur les mots? que serait donc un art sans vie?)

(1) Alors, si elle est inévitable, à quoi bon envisager l'hypothèse de l'éviter?

« Plus la sensibilité se développe, plus la musique et les autres arts s'éloignent de l'art pur : et lorsqu'on ne cherche plus que les sensations, l'art dégénère. »

(Mais qui parle de ne chercher *que* la sensation? ce serait confondre avec elle l'expression de la sensibilité : deux choses très différentes. D'ailleurs, la sensibilité se développant, n'en devient pas plus matérielle pour cela : et nulle impossibilité de l' « équilibrer » par la logique de la forme — qui peut être si diverse, — comme par l'aisance de l'écriture et par la solidité de la construction. Voyez Bach, ou Gabriel Fauré.)

« L'art pur florissait au xvi<sup>e</sup> siècle. Le *Kyrie* de la *Messe du Pape Marcel* n'a aucun rapport avec les paroles. La musique peut être inexpressive sans cesser d'être de la musique. »

(Sans insister sur la véritable tradition du *Chant grégorien*, si directement traducteur du sentiment enclos dans les textes liturgiques, et d'où l'art du xvi<sup>e</sup> siècle est issu, — ni sur le rôle fort expressif des mélodies et même des harmonies du temps de la Renaissance, je dirais qu'il faut : la *signification humaine de l'œuvre*, alliée à l'ordre de la présentation et à la qualité de la réalisation musicale — celle-ci restant d'ailleurs en rapport intime avec le sentiment d'une phrase.)

Voilà donc le problème posé : celui d'une musique qui ne traduise pas de sentiments — mais qui, ou matériellement descriptive, ou plutôt même impassible, inexpressive, existerait en dehors de toute sensibilité. En somme, il s'agit de décider entre ces deux partis :

1<sup>o</sup> Il y a-t-il donc une « beauté abstraite » de la musique? objective, mathématique? et, d'une façon générale, indépendante de la sensibilité particulière de celui qui la crée? musique qui ne traduirait rien, qui ne « voudrait rien dire », sa beauté étant un pur résultat de relations de tonalités, d'accords, de lignes, de rythmes, le tout sans rapport avec la sensibilité humaine?

2<sup>o</sup> Ou bien, est-ce que plutôt la musique ne signifie pas toujours quelque chose, que l'auteur d'icelle en ait, ou non, conscience? (1)

(1) Il est évident que chez Beethoven, Gluck, Wagner et tous les modernes jusqu'à 1914, la musique *exprime* toujours, — à de très rares exceptions près : et ces exceptions correspondent à de la musique quasiment inexistante. Il nous semble *a priori* que construire sans le soutien d'une expansion humaine, bâtir avec un ciment d'harmonies non « armé » par cet élément humain, ne donne que des choses peu solides, très vite périssables, et qui meurent de leur propre ennuï. — Mais on dira que ces Romantiques et que ces Modernes ne sont pas « des purs » ; — on évoquera certains noms de « classiques », notamment celui de Bach, ainsi que faisait Saint-Saëns. Or, et tout est là : *d'où vient la beauté?*

Et cela nous engage d'étudier les causes de la beauté musicale.  
Une œuvre est belle. Pourquoi?

Je voudrais montrer que sa réussite demeure en connexion intime et nécessaire avec la sensibilité. — La Raison tempère, elle équilibre, soit ; et d'ailleurs, il faut que l'intelligence d'un artiste soutienne, éclaire son âme sensible. Mais qu'advient-il dans une œuvre musicale? sous quelle forme se manifeste cette Raison? n'est-elle pas, et toujours :

1° Dire les choses de la façon la plus pratique, la plus courte, la plus concise, la plus choisie, — sans rabâcher, sans errements, sans illogismes, sans exagérations : *mais les dire quand même*, — en sorte que, toujours, le morceau signifiera quelque chose? Et ce « quelque chose » n'est point vague comme certains, à tort, se le figurent : Mendelssohn savait bien ce qu'il faisait en parlant de la précision de notre art, — non en tant que visions évoquées ou que paroles sous-entendues, mais à cause des sentiments suggérés, que d'ailleurs les mots ne peuvent traduire avec cette profondeur ni avec cette précision.

2° Non-seulement réaliser l'équilibre de la forme, mais encore, parfois, celui du sentiment : d'où la *sérénité*. Cette sérénité se dégage ainsi d'un pur profil, comme d'une pure manière de développer, et de l'aisance des phrases qui vont exactement où elles doivent aller : cela ne relève pas de l'intelligence ; cela relève à la fois du *sens musical* et du *sentiment humain*.

Mais la *musique pure*, la « pure beauté musicale » indépendante de toute expression et de toute sensibilité, existe-t-elle?

On nous objecte, par exemple, le *Final* de la *Symphonie en ut majeur (Jupiter)* de Mozart, et la *Fugue en ut* de Bach (*premier livre du Clavecin bien tempéré*).

Mozart est un musicien essentiellement sensible, nul ne le contestera ; mais son caractère enjoué — surmontant, malgré tout, les obstacles d'une vie difficile, — son admirable force vitale, cette impétueuse et pure Joie qui est celle de l'enfant, traduite par un art de maître homme, ne s'expriment-ils pas tout au long de cet admirable *Final*? Quant à la première *Fugue* de Bach — d'ailleurs, loin de nous sembler la plus belle du recueil, — peut-être cette inégalité vis-à-vis de la grande *Fugue en ut dièse mineur* vient-elle d'une allure un peu scolastique de son thème ; — et, si l'on y songe à quelque solide construction, image d'une Foi bien assise, l'on n'y trouve pas toute l'émotion sereine et forte que dégagerait un beau temple grec. — Mais,



plus généralement, analysez l'écriture des fugues de Bach (1) : goûtez l'expression si réelle, si poignante même, des lignes et des harmonies, — ou bien cette tranquillité d'une conscience pure et d'une croyance inébranlable, — vous saisirez que leur beauté musicale ne tient pas à l'avantage de développements réguliers (d'ailleurs divers) ni d'imitations, mais à ces éléments humains qui se manifestent, témoins de son âme. Et il se peut qu'à certains esprits, le sentiment y soit moins perceptible dès l'abord, que la solidité d'une architecture logiquement ordonnée ; mais ce fait même que les plus belles de ses fugues, ce sont les plus émouvantes, les plus humaines, — il tend à montrer que précisément celles de ses œuvres qui marchent le mieux, c'est en raison de l'humanité sensible qui s'y exprime.

La Beauté est-elle, objectivement, dans les lignes en elles-mêmes que nous avons sous les yeux, — ou plutôt n'est-elle pas dans ce que nous, êtres humains, nous y retrouvons, par l'énigmatique correspondance entre notre sensibilité antérieure (et intérieure, enclose profondément en nous-mêmes), et les lignes matérielles avec leurs dessins et leurs proportions ? Une ligne matérielle, qu'est-ce ? l'espace, qu'est-ce ? sommes-nous certains de leur réelle existence ? Dans le problème de la Beauté, dans ce mystère étrange, insondable, qui fait qu'à nous, hommes, une proportion, un simple contour ont de la beauté, seule existe la perception que nous en avons ; cette beauté est relative à nos sens ; elle l'est ensuite à notre entendement, à notre sentiment, à notre propre beauté intérieure qui va se retrouver dans cette perception du monde extérieur.

La Musique, avec ses chants et ses harmonies, vient de nous, les hommes ; elle varie avec ceux qui la créent, à cause même de leurs sensibilités diverses : d'où son caractère. — Elle naît d'un mouvement de sensibilité, — parfois d'ailleurs non conscient : et souvent l'on met le titre après ; — parfois aussi, ce sont des visions traduites, paysages = états d'âme ; — parfois encore un thème nous obsède sans qu'il évoque la moindre image visuelle : mais point sans qu'il soit l'expression d'un mouvement humain.

Il est vrai que le jugement subjectif de l'auditeur est matière à discussion. Lorsqu'il éprouve l'impression du beau, ce peut être avec un goût mal formé. Qu'il projette alors, sur des œuvres médiocres, un sentiment étranger, issu de lui-même, et plus beau : par cette autosuggestion, ces musiques lui sembleront belles. Le fond de son être les illumine, il les méta-

(1) Et considérez le caractère de chaque « sujet » : notamment, celui de la charmante fugue en ut dièse majeur, ou celui, si angoissé, de la fugue en si bémol mineur (du Premier Livre du Clavecin bien tempéré).

morphose par l'éclat radiant de ce soleil intérieur ; elles resplendent comme, en Provence, un pan de muraille que transfigure la divine lumière méditerranéenne. Qui n'a connu ce mirage?

Mais cela n'infirme rien : de toute façon, l'intérieure sensibilité de l'artiste se trouve à la source de ses œuvres. Pour qui les entend, le goût le meilleur doit, où elle réside, découvrir la vraie beauté, — conduire le cœur à ne s'émouvoir qu'aux choses réellement dignes de ce tribut.

D'où cette objection, qu'il me faut prévoir : « vous admettez donc l'existence d'une beauté objective? » — point sans relation aux sentiments, dans tous les cas : les belles œuvres sont celles qui, pour nos sens et nos entendements, *bien cultivés*, traduisent au mieux la belle sensibilité du maître créateur ; — ou, si vous préférez : celles qui donnent l'entière mesure de son caractère d'homme. Et, quoi que nous fassions, nous voilà ramenés à cet élément humain.

Et je demande à nouveau : un pur profil d'arêtes montagneuses, le « motif » des collines d'Aix cher à Cézanne, pourquoi cette ligne a-t-elle de la beauté? La définition de la belle forme visuelle (ou auditive) reste en correspondance avec ce qu'elle va remuer en nous. — Ainsi les Romantiques se prirent à aimer des rocs abrupts, des cascades, des aspects véhéments et tourmentés, — parce que cela s'harmonisait à l'état d'âme auquel ils se complaisaient.

En définitive, le phénomène qui se produit en nous au contact de l'œuvre d'art (et surtout avec l'œuvre du musicien, qui a le privilège de peindre l'âme profonde), c'est l'*évoocation d'un état de sensibilité*. — Qu'il faille, pour la belle réalisation destinée à nous émouvoir ainsi, une parfaite réussite de technique et de matière (musicale ou picturale), une juste logique (particulière à chacun des arts, à chaque créateur, à chaque création même), une Raison, un Ordre, — cela n'est point douteux. — Mais, *moyens seulement*, cette Raison ni cette Technique *seules*, ne sont la beauté artistique. — Celle-ci veut l'*ensemble* des conditions par quoi *une œuvre atteint notre sensibilité intérieure*, la frappant à ce point précis de l'émotion, qui fut, — dans le cœur d'où partit l'idée inspirée — le même point de cette émotion précise et nécessaire (sinon consciente ni explicite) qui détermina l'œuvre, se révélant ainsi la cause première de la beauté.

Telle ligne est belle, à notre entendement, parce que se relatant à cette origine sensible, — parce qu'exprimant pour nous (avec ces moyens matériels et par le canal de nos sens) l'*absolu* de cette sensibilité. L'art est le lien entre l'émotion qu'il faut exprimer, et la matière.

Et la beauté ressentie dépendra :

1<sup>o</sup> De la sorte de sensibilité à laquelle nous sommes habitués (1) (ainsi, l'exemple du xvii<sup>e</sup> siècle, préférant les paysages aux lignes sereines, voire *arrangées*, — et celui, contraire, des Romantiques).

2<sup>o</sup> De certaines conditions matérielles inhérentes à nos sens : par exemple, de notre habitude visuelle. Ainsi, dans un monde où la figure formée par un angle aigu et courbe (intersection de deux méridiens voisins) remplacerait deux lignes parallèles, et serait aussi « naturelle » que ces parallèles le sont pour nous, la « sérénité classique » trouverait, dans cet angle courbe, le même moyen qu'elle trouve chez nous pour les parallèles (2)... Peut-être, si le soleil et la lune avaient formes d'ogives, et dans une géométrie où les courbes ogivales corr spondraient à la régularité des cercles, peut-être le style gothique aurait-il quelque chose de la sérénité du style roman?

Mais, de toute façon, l'on en revient à l'action de l'œuvre d'art sur notre sensibilité, par celle que l'artiste y put enclore grâce au choix judicieux des moyens, c'est-à-dire de la forme.

En réalité, nous abordons ici cet éternel problème, des *rapports du fond et de la forme*, et de savoir si l'un existe sans l'autre. Pour la musique, ceci n'est pas douteux : la forme se lie indissolublement au fond. Une forme régulière, qui se développe suivant des symétries habituelles et des normes de tonalités (par exemple, le plan de la *fugue d'école*), il est clair que cette forme n'est pas, en elle-même, de la beauté : elle se peut manifester avec des mélodies bêtes, des harmonies plates ; l'idée y peut être quasiment nulle. Il y a beau jour que le fabuliste nous l'a fait entendre par le symbole de la tête sans cervelle...

En pénétrant plus profond, si l'on est conduit à nommer « belle forme », des enchaînements d'accords et des lignes mélodiques qui nous ravissent, il est clair que la beauté de cette forme résulte de la sensibilité de l'artiste, *qui pour s'exprimer créa ces harmonies et ces mélodies*. C'est le mystérieux travail d'incarnation d'une sensibilité qui a su découvrir la matière appropriée, et c'est par une telle intuition créatrice qu'existe cette forme belle.

(1) En telle époque, il se produit souvent *certaine restriction à tel genre de beauté*. Réellement, les deux sortes de beautés de paysages à ceci je fais allusion dans les lignes qui vont suivre, font toutes deux partie du patrimoine de l'art humain. Mais l'imperfection de nos jugements, et surtout l'étroitesse dont témoignent bien des gens, empêchent le plus souvent que l'on ne soit capable de goûter des œuvres de tendances et de caractères différents. Et cela est regrettable. Car l'enthousiasme n'exige aucunement d'être exclusif, malgré l'opinion courante à ce sujet.

(2) D'ailleurs, n'y a-t-il pas connexion entre les formes de toits des pagodes chinoises, et celles de ces yeux qui se relèvent vers les coins?

Je ne nie point, d'ailleurs, que beaucoup d'auditeurs (incultes, ou peu musiciens) entendent la musique sans *entendre sa sensibilité*, ne percevant cette musique que sous l'apparence de ses autres éléments. Parfois même, elle ne sera pour eux qu'une sorte d'excitant de leur imagination qui vagabondera, au besoin, fort loin de la musique. Les uns n'attacheront d'importance qu'au côté « intellectuel » (incapables déjà de percevoir la beauté de forme des harmonies et des mélodies (1), dont je parlais tout à l'heure); il leur suffira de reconnaître certaines symétries aisément discernables — toutes choses en dehors de la vraie qualité musicale : et d'ailleurs, pas plus nécessaires que suffisantes. Ai-je besoin de le dire? ces auditeurs jugent ainsi sans le moindre goût, s'exposant aux pires erreurs... Et voici les analystes, les forts-en-thème, qui consacrent toute leur attention à des minuties d'écriture : ce qui peut avoir un intérêt pédagogique, mais tend à nous écarter de la compréhension profonde : tel un grammairien très *ferré* sur « l'emploi du subjonctif chez Montaigne » et qui resterait incapable de saisir la pensée, voire d'admirer comme il sied le style des *Essais*! (toujours l'antagonisme de la *lettre* et de l'*esprit*). — Il y a, enfin, ceux qui entendent sans écouter : se laissant bercer dans un songe de peintre ou de poète, grisés par la musique ainsi que par une fumerie d'opium, — ou bien, rêvassant comme l'enfant auquel on lirait un livre écrit dans une langue qu'il ignore. Et j'ajoute que si l'on s'attache à tel détail d'exécution, à l'amusement matériel qu'on trouve dans un timbre de l'orchestre, cela n'équivaudra guère qu'à s'extasier, devant un livre en russe, sur la beauté des *caractères* d'iceluy, — sans comprendre ce que raconte le livre.

Or, il est évident que dans *tous* ces cas, l'auditeur reste loin de l'œuvre véritable ; la beauté qu'il lui attribue n'est point la *vraie* beauté profonde de la musique, mais celle d'un aspect très accessoire, — ou même en dehors du domaine musical.

Je ne saurais accorder plus d'importance au facteur d'*utilité*. Je sais qu'on ne le considère point en musique : mais il en fut question, souvent, pour l'architecture. Or, même là, si une logique constructive reste en général nécessaire, elle n'est pas *en soi* génératrice de beauté : ni, de toute façon, suffisante. Et parfois cette « logique » nous induirait en erreur ; car, en son nom, des théoriciens condamneraient les arc-boutants des cathédrales gothiques : or, ces arc-boutants, qui soulignaient l'« illogisme » de voûtes trop hautes et d'ouvertures trop vastes, le génie des constructeurs médié-

(1) Et qui est, en somme, la beauté même de ce que dit l'artiste, par l'étroite relation qui unit cette forme et le sentiment exprimé.

vaux *en fit de la beauté*. — On peut admettre que l'architecte se contente de « parler » : encore, s'il parle avec laideur, cela sera regrettable. Ainsi, l'on connaît de très vilains ponts de fer, déparant sans conteste un paysage : et l'on préfère que l'arche métallique franchisse l'abîme avec une élégante hardiesse (1). — Mais, comme le fait entendre l'*Eupalinos* de M. Paul Valéry, il vaut mieux que l'œuvre chante : c'est-à-dire qu'il s'y traduise une sorte de sensibilité lyrique. Pensez à la puissance formidable du Pont-du-Gard (2). Un aqueduc de ciment armé, cylindre nu, et *pratique*, traversant la vallée, pourrait à la rigueur ne point sembler trop laid, mais il ne sera jamais *beau* : en mettant les choses au mieux, il se situera en dehors du domaine de l'art, parce qu'il *ne dira rien*. Or, le Pont-du-Gard, avec ses arches superposées et la géniale *composition* des grandeurs relatives de ces arches, réalise une image de force tranquille, invincible, et qui reste l'une des plus émouvantes parmi tout ce que nous laissa l'immense empire romain. Il *chante*, par l'expression qui s'en dégage. Il chante l'âme romaine.

Or, la musique, entre tous les arts, est celui qui ne peut pas ne point chanter : il ne peut se passer de l'élément humain. Dans notre art, l'équivalent d'une construction utilitaire, tuyau d'usine, aqueduc géométrique, réservoir à grains, n'existe pas.

La Raison? l'Ordre? la Symétrie? on l'a dit tout à l'heure : ce n'est pas cela qui est *beau en soi*, ni que l'on puisse tenir pour une cause toujours efficace de beauté (3).

L'*Ordre*, au demeurant, il est réalisable de mille façons dans notre art. Ne confondons point un plan régulier, préétabli, avec l'évolution vivante d'une phrase qui se développe par le développement de sa sensibilité. — Je prendrai comme exemple la *forme ternaire*, ou celle des *Rondos*. Il y a de la logique en elles ; mais on y voit aussi, pour certaines dimensions trop vastes et pour certaines idées, de réels inconvénients. Certes, ce ne furent point œuvres d'épigones, celles des premiers musiciens qui, ayant créé ces formes en accord avec des besoins d'ordre, les utilisèrent à des musiques

(1) Qu'est-ce, d'ailleurs, que cette élégante hardiesse? encore une mystérieuse correspondance entre la forme visible et le sentiment humain.

(2) Puissance bien autrement frappante, et bien plus réelle, que celle de n'importe quel *building* à cinquante étages.

(3) La *forme fuguée* n'est point, en elle-même, une chose belle. D'ailleurs, Bach n'est pas toujours fugué : et quand il l'est, souvent il y apporte une fantaisie extrême. En revanche, on connaît, d'autres musiciens, des fugues régulières et qu'on dit « bien écrites » : mais ennuyeuses ! Bach n'est *plus* ni *moins* beau parce que fugué. Et il n'est pas plus *intellectuel* à cause de cela. Il reste d'ailleurs *intelligent*. Mais je renvoie le lecteur à mes articles précédents « *D'une vaine dispute* », et le « *Retour à Bach* ».

vivantes (et cela peut encore exister de nos jours). Mais il est des cas où l'artiste a le *devoir* d'élargir sa forme ; voyez l'ascension magnifique du *Final* de la *Symphonie héroïque* : l'épanchement de l'âme beethovénienne exigeait cette liberté. Et si Beethoven s'en était tenu à quelque *Rondo* plus régulièrement ordonné, il n'aurait pas eu raison. D'ailleurs, la logique *apparente* du « retour d'un thème » se trouve en défaut lors du *Final* de la *Symphonie en ut mineur* : car la reprise de l'entrée du chant triomphal fait long feu ; le sentiment qui se manifeste à la première exposition de ce motif (surprise, épanouissement vers la lumière) n'étant pas une chose qui se puisse répéter, — à moins de l'amplifier encore. Ici, la véritable logique, la *musicale*, relevait de l'expansion du sentiment.

Si l'on en vient à d'autres conditions de la forme musicale (je dis : normales, sans parler des innombrables cas d'exceptions), on distinguerait encore : orchestration — tonalités — souplesse de réalisation. — Il est superflu d'insister sur ceci, qu'une orchestration réussie n'est pas de la beauté : tout au plus jouera-t-elle le rôle de la richesse, qui « ne fait pas le bonheur, mais y contribue ». D'ailleurs, en dépit des alliances de timbres consacrées par l'usage et des « équilibres » à conseiller, cette partie de notre technique est chose variable, sans formule possible : chaque créateur doit avoir *son* orchestre. Saint-Saëns n'a-t-il pas dit de Berlicz : « Cela semblerait ne pas devoir sonner, et pourtant cela sonne à merveille » ? — Pour les tonalités, pour les détails de réalisation, il en est ainsi que de la logique du développement : point codifiables non plus, ils sont déterminés par l'idée musicale.

Analysons en détail, — il faut préciser.

Les règles, les habitudes et les proscriptions (1) des *Traité de l'Harmonie*? Régularité, sûreté des « cadences parfaites »? mais tout dépend de ce que vous écrirez : il en sera de plates ou d'excellentes, suivant l'*à-propos* de leur usage. — Des *fausses relations*, impossibles à certaines oreilles peu habituées, comme à tels entendements de vulgaires « satisfaits » — seront tenues pour laides par ces incompréhensifs, bien qu'elles soient en réalité excellentes chez Bach, chez Fauré, etc... Et par illement, tant de dissonances modernes, que légitime le sentiment. Pour juger de la valeur d'une « réalisation », il faut tenir compte des nuances, des timbres même, et du sens de la phrase : or tout cela se rapporte à la sensibilité qui s'y manifeste.

(1) Je ne parle pas des *quintes consécutives*, naturellement, puisqu'elles peuvent être bonnes, ni de tant d'autres interdictions qui ne subsistent plus que comme entraînement de souplesse.

On soutiendra, peut-être, que le *retour à la tonalité initiale* (après celle de la *Dominante*, par exemple) est une chose dont nous éprouvons à la fois plaisir physique et joie de raison pure : un *besoin, en dehors de toute expression* ; et que tout justement, dans certains cas « expressifs », si l'on évite ce retour par telle « résolution exceptionnelle », cela devient une irrégularité désagréable, — romantique... Conception bien primaire, et que sa *rigueur* expose à mille démentis. Mais ce retour au ton, est-ce de la beauté, ou même, cela suffit-il à la vie du morceau? Nullement ! on sait bien que non : excepté s'il est à sa place parce que l'exige ainsi la marche de l'idée musicale ; et pourquoi l'exige-t-elle alors ? à cause de *ce qu'elle dit* (Exemple, la fin de *C'est l'extase*, de Gabriel Fauré, avec la sérénité qui s'en exhale après le raffinement plus douloureux qui précédait). — Parfois au contraire un tel moyen se montre bien *rasant*, avec la sempiternelle *cadence à l'Italienne* : et même chez Mozart (qui ne s'illusionnait pas sur la valeur de ces concessions à l'usage). En définitive, une sorte d'ordre qui n'est point nécessaire, et peut se trouver en désaccord avec ce qu'il faudrait.

Les *Modulations*? c'est la bouteille à l'encre, et toutes les théories à ce sujet doivent laisser leur rigueur devant les faits. Voyez, notamment, tant d'imprévues harmonies chez Gabriel Fauré, — ainsi, dans le N° 2 de la *Bonne chanson*, le passage subit de *Fa majeur* à *sol majeur*. — Inversement, considérez la parodie de Moussorgski, *le Classique* : accords très possibles chez d'autres musiciens, avec des « idées » moins niaises que celle humoristiquement réalisée par le génial auteur de *Boris Godounow* : mais ces accords s'opposent à ceux que voulait son âme diverse, inquiète, nostalgique, inassouvie. — On citerait encore les harmonisations de Berlioz, aux *prétendues* basses fausses, et celles d'Albert Roussel, et tant d'autres.

Nos contradicteurs s'imaginent préférer à la sensibilité, ce qu'ils appellent la beauté de la forme, la *beauté plastique*. — Or, *ce n'est qu'un mot* ; il fait illusion, voilà tout. La « plastique de la ligne »? Expressive ! car elle se réduit à la beauté de la mélodie chantante : rien qu'un sujet de fugue a *son caractère*, et ce mot seul tranche la question. — La « conduite d'un développement »? on a vu qu'elle est en rapport intime avec *ce que dit* la suite du discours musical : pour Gedalge (esprit d'ailleurs si ordonné), le développement, c'est une mélodie qui s'épanche, et point une suite de *marches scolastiques*. Le bon Reber lui-même ne met-il pas en garde contre ce procédé commode des marches d'harmonie, forcément vides et sans intérêt lorsque ces répétitions ne sont pas exigées par l'idée? — L'Harmonie d'ailleurs est essentiellement un art d'expression. Déjà, si l'on veut composer des

leçons élémentaires sur les accords parfaits, on y voit la nécessité d'une partie chantante au Soprano, et d'une suite mélodique qui ne soit pas niaisement fastidieuse. La valeur même de tel enchaînement en général plat, peut être bonne avec certaines lignes plus heureuses, — avec ce que dit l'ensemble. Et pareillement sont variables les prétendues règles de tonalités ou de modulations : *fonctions du langage qui exprime*. Fauré nous le prouve sans cesse ; je renvoie, entre cent, à l'exemple de la *Bonne Chanson*. D'autre part, il n'existe pas un ordre de tonalités, une logique de modulations, d'où forcément résulterait de la beauté : encore une fois, tout dépend de ce qu'on en fait.

Enfin, la *Musicalité*, ce n'est pas les Règles !

— Impossible de la définir par la théorie. Même les *Traité de l'Harmonie* ne sauraient le faire, ainsi que je viens de l'exposer au sujet de la valeur d'un enchaînement d'accords. Il faut en prendre votre parti : n'espérez point de « théorie mathématique de la musique » (1). Chose tentante, je sais, pour des philosophes, des acousticiens, des compositeurs (s'il en est) désireux de soumettre l'art à la science. Au demeurant, à qui possède la pratique de la science et de l'art tout à la fois, il apparaît dès l'abord que celle-là ne saurait régenter celui-ci. — S'il y avait d'ailleurs une mathématique de la musique, il en résulterait *une seule beauté musicale*. Mais les œuvres nous la montrent diverse ; elle change avec les personnalités créatrices.

Telles successions d'accords ou de tonalités « font bien » ? Souvent, soit ; et encore ! cela dépend des cas ; et ce n'est point la beauté. Sinon tout un chacun, avec de la patience et de l'érudition, y pourrait atteindre : ce qui est faux.

La *Musicalité* n'est pas *définissable*, pour ce qu'elle varie avec ce que signifie la phrase. Elle existe, lorsque cette phrase s'exprime en beauté ; alors, le génie devine comment obéir à la *règle particulière* qui régissait le *cas d'espèce* qu'étaient l'œuvre et même la phrase en question. Ce n'est pas de la science : *il n'y a de science que du général*, a dit Henri Poincaré.

Qu'est-ce que la beauté musicale d'un contrepoint rigoureux en *Mélange à quatre parties* ? non d'avoir obéi complètement aux règles du genre (cela ne suffit pas, — et ce n'est pas nécessaire, car il peut même se trouver des octaves ou des quintes fautives qu'on n'entende point, et que le professeur ne remarque pas toujours) ; — mais d'avoir écrit cet exemple avec aisance ;

(1) Pourquoi d'ailleurs y en aurait-il, plutôt que de la peinture ou de la poésie ?



et cette aisance réside dans les lignes mélodiques *expressives*, dans les bonnes harmonies (celles qu'il faut à l'*expression* du passage) ; — c'est donc de la musicalité chantante, expressive. Expression d'ailleurs sereine et forte, comme l'exige la tradition de ces sortes de contrepoints : pas de mouvements ni de dissonances brusques, ni (sauf exceptions) de ces sixtes faibles sur la tonique : beauté par rapport au style serein, au caractère tranquille de ce genre de musique. Mais son *expression*, dont l'austérité peut être charmante, n'en existe pas moins.

Si la plastique de la forme ni les règles mathématiques ne suffisent à constituer de la beauté musicale, ce n'est pas davantage le concept de *sensation* qui remplacerait celui de l'émotion nécessaire. — Il est des gens qui confondent sensation et sentiment, les mettant au même « plan » de l'être humain. Erreur philosophique, qu'ont bien dénoncée les théosophes. — Mais la sensation qui se borne à son charme immédiat et matériel n'est point de l'art : même avec une forme bien ordonnée, même avec des harmonies correctement écrites. — Cela ne signifie pas qu'on ne puisse user du charme sensuel, bien au contraire : mais il faut que ce charme soit à sa place, commandé par l'idée musicale.

Somme toute, la musique ne se réduit pas plus au *plaisir sensuel* qu'à la *satisfaction de l'intellect* (1). Le syllogisme se place en dehors d'elle. Comment « musiquer » un résultat de l'intelligence pure : la théorie de la racine carrée ? à moins que ce ne soit « en blague », par humour : contraste entre la recherche ardue, angoissée, passionnante d'ailleurs, et la froideur de l'impassible Déesse-Arithmétique ! avec, en fin de compte, une comique explosion de joie au C. Q. F. D... Mais cela, c'est alors de la sensibilité. — Les raisonnements sur les grandeurs et sur les nombres ? ils sont étrangers au domaine musical, cela va sans dire. Pas de Symphonie sur la notion du nombre premier, ni sur les Intégrales (?). L'Infini de l'espace, dites-vous, nous inspire, et l'immensité de la nuit étoilée ? mais c'est bien autre chose : il s'agit alors, par rapport à notre faiblesse humaine, d'évoquer une force divine, une puissance souveraine, un espoir de tant de choses — d'après-la-mort, quand nous aurons été délogés (sans *moralorium* cette fois) du petit appartement qu'est le globe terrestre.

Ainsi, la musique qui commenterait l'intelligence seule, en dehors de l'humanité sensible, n'existe pas. — Mais le domaine de cette humanité

(1) Voyez notre article de la *Revue Musicale* : *D'une vaine dispute*.

(2) Ou du moins, nulle œuvre qui commente réellement ces notions par de la musique.

sensible est très vaste. Sans doute même convient-il d'élargir le sens du mot, ainsi qu'on l'expliquera plus loin.

Et d'abord, il faudrait définir l'*Expression*.

Je crois qu'il y eut, chez Saint-Saëns, certaine confusion de termes, et qu'il songeait à l'expression ultra-romantique, ou bien au dramatisme académique du genre *Laocoon*, puisqu'il semble nier la sensibilité des Grecs de la belle époque, alors que chez eux la ligne même du corps dégage une réelle expression humaine, ou de force, ou de grâce (je reparlerai de leur poésie ; rappelons seulement, pour la sculpture, la *Victoire rattachant sa sandale*, du musée d'Athènes).

On ne fera grief de son expression à la musique moderne, que dégénérée : c'est donc la *qualité* de cette expression qui se trouve en cause, son plus ou moins de beauté, — non du tout l'*existence d'un élément expressif*. — « Exprimer », c'est presser (comme on fait d'un tube de couleur), pour faire sortir de l'âme humaine (celle de l'artiste) tout le sentiment qui s'y trouve. Mais « expression » ne signifie point sensibilité dérégulée, ni d'ailleurs emphase théâtrale : cela veut dire, simplement, traduction de sentiments humains.

Qu'à des Romantiques l'on reproche de se « battre les flancs », soit. — Admettons à la rigueur que *parfois*, ils présentent une forme moins sûre, certain désordre de l'écriture (1), et l'abus des épithètes ? Mais, encore une fois, n'allez pas confondre. N'englobez pas dans la même réprobation l'harmonium et le « Récit expressif » de l'orgue. N'assimilez point l'épanchement pleurard de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky et les géniales appogiatures du *Prélude de Tristan et Yseult* !

Par une confusion de ce genre, et dans une certaine mesure, s'expliquerait l'attitude de Saint-Saëns, sa crainte exagérée de l'expression (2). Mais il faut voir jusqu'où, sans erreur et sans injustice, cette crainte doit aller.

Dans une expression vive et véhémement, la splendeur formelle peut demeurer : témoins la musicalité et la maîtrise de soi qui s'affirment avec *Pénélope*. — Et même dans la peinture de la passion, voire de la folie (je songe à cette *Chanson de fou*, du regretté Paul Martineau, dont son maître Jean Huré comparait des passages à la frise du *Parthénon*).

(1) Et encore ! car chez un virtuose du verbe, tel que Victor Hugo, l'écriture reste incomparable, et l'*abus des épithètes* devient nécessaire.

(2) Redoutons surtout le danger des théories et de leurs raccourcis : la vérité que l'on veut condenser dans un mot, alors que cette vérité, bien souvent, se montre complexe. — Et c'est ainsi qu'à présent, le terme même de *sensibilité* m'apparaît trop rigide ou trop vague. L'examen des modernes, dans un article suivant, le montrera.

En revanche, sérénité n'est point synonyme de froideur, d'inexpression, d'insensibilité. Pensez à la *sérénité acquise* de Fauré, celle qui résulte de l'équilibre d'une forme parfaite (réalisation aisée, concise, choisie) et d'une haute sensibilité de méditation, de résignation et d'espoir tout à la fois : la plus belle forme, probablement, de l'art comme de la vie ; — et par là se légitime l'admiration de Saint-Saëns pour l'art grec comme pour celui de Fauré. Mais cet art, ces *sommets classiques*, on n'y parviendra jamais par une fausse conception du classicisme, en *ankylosant* la sensibilité sous prétexte de la *maîtriser* : ce qui est bien différent.

Cette sérénité qui vient de la douleur surmontée et qui se mue en Joie (comme dans la *Symphonie avec chœurs*), c'est la plus haute spiritualisation de l'art. Quelle noblesse alors, si loin de la sensation ou même du sentiment vulgaire, et qui est celle de cet *ami sublime* de la philosophie hindoue, que tout homme porte en soi !

Parcourez le domaine musical : sans cesse vous y trouverez une constante relation entre la musique et la vie humaine. La Foi confiante de Bach, c'est encore de la sensibilité, — toute vibrante parfois (voyez l'*air* de la *Cantate de la Pentecôte*). Chose absurde, d'ailleurs, de prétendre que la sensibilité ne soit que de nerfs, ou de remous nostalgiques : car sentir n'est pas que douleur.

Il en résulte que l'expression n'est pas que souffrance ni que plainte : chose très importante à saisir, notamment pour bien comprendre l'art grégorien et l'art grec : il y a aussi bien la confiance, la fierté, et la joie sereine, et toute la gamme du langage humain jusqu'au rire, jusqu'à la colère. D'une façon générale, si *cela dit quelque chose*, la musique a un sens de *langage* (explicite ou non), — elle chante un sentiment humain, — *il y a expression*.

On doit évidemment prendre le mot *sensibilité* au sens le plus large : paysage = état d'âme ; musique = peinture de l'âme = confession de l'artiste (même s'il met un masque : l'existence de ce masque se voit en sa musique). — Mais la source de l'inspiration, c'est l'émotion de l'artiste *empoigné par son sujet*. Voyez celle du *Clair de lune* de Fauré, si classique, si parfaite, si haute, — si aimante d'ailleurs en son *apparente* insensibilité, — et si forte.

Vide au contraire, ce qui n'a point de sensibilité : par exemple la description d'un riche hôtel, ou simplement l'évocation du luxe. Mais cela commence à devenir humain, lorsque l'amusement (même superficiel) entre en jeu : l'envie de se divertir, le besoin de s'étourdir. Ainsi, le plus souvent, la *musique légère* n'est pas dénuée d'humanité : elle vit déjà.

Si l'art se fait inhumain — cruel — il manifeste alors une sensibilité *négative*, mais point nulle. La méchanceté, la férocité sont exprimables, — avec mainte nuance. Le *zéro* correspond au bavardage des « cadences » de *Concertos*, ou bien à celui de la trop célèbre *Étude en octaves* de Liszt. Ni chez Bach ni chez Palestrina, ce n'est de la plastique pure : mais humaine, et non abstraitement géométrique.

Un seul genre de musique semble parfois en dehors de ce domaine sensible : c'est l'art descriptif. Encore faut-il prendre garde, et voir par delà l'aspect superficiel d'une œuvre. Beethoven nous avertit nettement, pour la *Symphonie pastorale* : « davantage expression de sentiments, que descriptions ». Il en va de même au sujet des admirables évocations, et si profondes, de Claude Debussy ou de Gabriel Fauré. — D'ailleurs, il n'est pas certain que de pittoresques épisodes (comme ceux de la *Fontaine*, du *Kérim* de M. Bruneau, ou des *Arabesques* de mes *Heures Persanes*), n'aillent peut-être plus loin que la chose évoquée, et n'atteignent à la sensibilité. Mais de toute façon, il est clair que, dans aucune de ces musiques descriptives, vous ne trouverez de spécimens d'un art abstrait qui prétende à ne rien dire.

En définitive, ceci seul subsiste : ce que l'artiste, dans son œuvre, met de vie intérieure. Cela seul lui confère la durée du *monumentum aere perennius* : la vie « éternelle », — celle du moins de la survivance des chefs-d'œuvre, c'est-à-dire celle même de l'humanité qui sera capable de comprendre la beauté musicale.

Si maintenant nous en venons à parcourir les diverses étapes de l'histoire, elle confirmera notre thèse. Naturellement, je parlerai surtout de la musique. Néanmoins, je dois rappeler que la conception d'un *art grec non-sensible* est une de ces erreurs dues à des esthéticiens étroits et peu compréhensifs. Parce que les Athéniens gardèrent la mesure, s'abstenant de gesticuler avec excès, s'ensuit-il que cela soit froid ? Je pense que pour la poésie, la cause est entendue : depuis le dernier Chant de l'*Iliade*, depuis la divine invocation de Prométhée jusqu'à cette phrase d'Antigone, si noblement humaine : « je suis née pour l'amour, et non pour la haine ! » — enfin, jusqu'à l'indicible émotion de la *Mort de Socrate* (et qui reste si vive dans l'admirable commentaire, grec s'il en fut, qu'écrivit Erik Satie).

Quant à la musique, son origine est à coup sûr dans le chant : pure expression naïve, sensible toujours, soit religieuse, soit populaire comme dans les *folklores*, antiques et vénérables monodies : je vous renvoie aux *Chansons populaires espagnoles* de Manuel de Falla, à celles de la Basse-Bretagne, recueillies par Bourgault-Ducoudray (l'*Angelus*, notamment), à l'*Hymne au*

Soleil des anciens Incas (1), à la *Complainte des bateliers de la Volga*; j'ajouterais encore les *Chants de haleurs du Niger*, ainsi que les *Blues* et les *Spiritual Songs* des nègres d'Amérique.

Le premier homme qui, dans les temps quaternaires, génie obscur et inconscient, créa la musique, ce fut pour chanter quelque soir son amour, son espoir et ses craintes, — ému par un ciel d'or illuminé de nuages féeriques, à l'âge des grandes pluies et des vastes fleuves limoneux : sensibilité avant tout. Même origine *humaine*, de prière ou de reconnaissance, aux hymnes religieux implorant la clémence des Dieux redoutés, aux actions de grâce, aux chants de triomphe. Et pareillement, dans la cruauté des incantations qui devaient accompagner les sacrifices humains, ou dans la douleur des lamentations funèbres. — Plus tard, aux siècles de la civilisation athénienne, la sérénité même de l'*Hymne à Apollon* (2) garde son charme et son expression, dans l'austérité de la pure ligne : « O Muses de l'Hélicon aux bois profonds... » Et que dire aussi de ces thèmes grégoriens, dont certains sont attribués à des Grecs du siècle de Périclès (le *Te Deum* par exemple)? Notez encore, expressions si médiévales, le motif du *Dies Irae*, celui de l'*Aus tiefer Noth* (*De profundis...*), les *Alleluias*, le *Credo*. Ce n'est point ici de l'expression au sens wagnérien ni beethovénien : mais il n'est pas à croire que jamais les créateurs de telles musiques n'aient eu en vue qu'un but plastique en dehors de tout sentiment humain (ou divin). Car *c'est constamment de la musique sensible*, tenant sa beauté de la correspondance qu'elle établit avec notre âme. — Mystère, direz-vous, que cette correspondance ? mais non autosuggestion : elle existe. De telles musiques restent dans le domaine de l'expression, qu'elle ait ou non recours à des paroles. Et il est évident que les improvisations des trouvères, comme les chants populaires du Moyen-Age, appartiennent encore à cette tradition d'esthétique *humaine* (qu'elle soit comique, tendre, tragique, ou sereine).

J'ai cité, dans le second volume de mon *Traité de l'Harmonie* (3), maints fragments dont il est possible, bien que très courts, de saisir la sensibilité. Déjà chez Guillaume de Machault (xiv<sup>e</sup> siècle) (4), chez G. Dufay (Cf. *le Jour s'endort*, xv<sup>e</sup> siècle), chez Vittoria (xvi<sup>e</sup> siècle), etc... Caractère expressif, d'ailleurs, qui se révèle bien typique de chaque nation, avec la sombre

(1) Transcrit par M<sup>me</sup> Béclard d'Harcourt.

(2) Découvert par notre École d'Athènes dans les fouilles de Delphes, harmonisé par Gabriel Fauré, et qui constitue l'un des deux plus longs fragments actuellement connus, de musique grecque.

(3) Voir le dernier chapitre : *Histoire de l'évolution harmonique*.

(4) Particulièrement dans l'admirable motet : *Felix Virgo*.

Espagne du moine Fray Thomas de Santa Maria, la « douce France », lumineuse, de ce *Chant des Syrènes* de Boijoyeux (1), l'Italie gracieuse de Frescobaldi...

Il n'est pas de conception plus fausse, en vérité, que celle d'un xvi<sup>e</sup> siècle volontiers inexpressif. Les maîtres qui connaissent *bien* cette époque (par exemple, M. Henry Expert) s'élèveraient avec indignation contre pareille erreur ; ils savent que, même lorsque le musicien ne fait pas « la musique du mot », ses œuvres en général témoignent d'une sensibilité indéniable, parfois plus large que celle des paroles (peu importe !) — celle de l'expression d'ensemble du morceau (2).

Évidemment, *pas toujours*. — Il existe, à cette époque déjà, des œuvres froides ; par exemple, certains essais de fugues plus sèchement intellectuelles et moins musicales qu'on ne le voudrait. Mais ces œuvres-là sont ennuyeuses. A toutes les époques, à côté des grands génies, se pavanent d'encombrants médiocres : et c'est merveille qu'on en rencontre si peu au xvi<sup>e</sup> siècle. — De toute façon, ils prouvent « par l'absurde » la fausseté de la thèse qu'une musique inexpressive puisse être belle.

Peut-être aussi les auditeurs qui n'ont pas l'habitude des *modes grégoriens* n'en savent-ils pas discerner l'expression, non plus qu'ils n'en saisissent la tonalité...

Il est sûr, néanmoins que la recherche de la *forme fuguée*, celle aussi du *développement* de la *Sonate*, le tout joint à la prépondérance de cet *esprit d'ordre* qui régissait le xvii<sup>e</sup> siècle, conduisirent plus d'un musicien de ce « Grand Siècle » (et du suivant) à cultiver parfois la forme, pour la satisfaction intellectuelle de ces *imitations* se répondant : moyen qui conférait aux œuvres une sorte d'*unité*, avec la *diversité* résultant des voix différentes du « style concertant ». Cette forme, dans certains morceaux, semble en effet le but et la raison d'être. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Lorsque l'artiste est un sensible, — un génie comme le grand Purcell, par exemple — il garde pour l'usage de cette forme une liberté, une fantaisie même tout à fait caractéristiques (on les rapprocherait de l'indépendance de plan et d'écriture avec laquelle Bach construit ses fugues). — En outre, dans ces pièces dont chacune, pourrait-on dire, est une *pièce unique*, Purcell ne cesse de s'exprimer

(1) Du *Ballet comique de la Reine*, écrit sous Henri III.

(2) Je ne parle pas — cela est trop évident — de Monteverdi et de Purcell, si sensibles, et dont le génie, à base d'émotion (classique d'ailleurs) réalise chaque fois une œuvre nouvelle, une pièce unique. Monteverdi à la fin du xvi<sup>e</sup>, Purcell au xvii<sup>e</sup>, Moussorgski au xix<sup>e</sup>, possèdent une faculté d'invention que leur vaut, en premier lieu, une précieuse et rare sensibilité.

mer, de faire parler son cœur : ce qui confère la vie et la beauté. Il est facile, comparant sa musique *vivante* à celle des auteurs qui n'écrivirent que des notes régulièrement alignées, de se rendre compte de ce que nous avons soutenu tout au long de cet article : l'importance primordiale de la sensibilité.

Comme il arrivait pour certaines compositions fugées au xvi<sup>e</sup> siècle, il arrive encore fréquemment aux deux siècles ultérieurs que l'on se trouve en présence (il faut bien l'avouer) d'œuvres médiocres, inutilement intellectuelles, et que les auditeurs, à des « concerts historiques », entendent de bonne grâce — n'étant pas toujours très bons musiciens, — mais dont *personne* aujourd'hui ne ferait sa nourriture, quelle que puisse être la régularité du plan, la fidélité des *imitations*. Tandis qu'une scène de Monteverdi, une *Sonate* de Purcell, ou tel prélude d'orgue de Clérambault, telle *Toccata* de Frescobaldi gardent toute leur vie : et leur impérissable jeunesse nous séduit comme si elle était d'hier. — Tout cela vient donc à l'appui de notre thèse, quelle qu'ait été la faveur dont aient joui des formes régulièrement intellectuelles : ces formes ne pouvant constituer un but et n'étant pas *en elles-mêmes* créatrices de beauté.

Mais parfois, il advient aussi que l'on ne prétende voir, chez le grand Bach, que cette régularité (lorsqu'elle se manifeste, ce qui n'est pas toujours le cas) ; — on ne discerne, en outre, que la vigueur de ses rythmes et la sûreté de son écriture. — Cela demande qu'on s'y arrête un instant.

Il est indéniable qu'il y a dans Bach (avec des motifs non dénués de caractère sensible, humain, — mais parfois aussi avec des thèmes plus quelconques) des périodes où la sensibilité n'évolue pas. où l'on peut dire même qu'elle reste un élément accessoire, — et dans lesquelles on ne trouve guère d'expression aimante, mais plutôt une santé bon enfant, qu'on croirait presque indifférente, — avec des harmonies qui n'ont rien que de très usuel, sans par elles-mêmes offrir un caractère expressif comme en offrent celles de certains *Chorals* et de la plupart de ses *Andante*. Au cours de cette étude, que nous désirons complète, on ne saurait omettre un fait qui semble tout d'abord infirmer nos vues, et confirmer celles de Saint-Saëns sur « la musique qui se suffit à elle-même ». Mais regardons de plus près. — Il faut bien dire que cette manifestation du style de Bach (dans les *Allegro* des *Sonates*, par exemple) ne lui appartient pas en propre : la tradition du xvii<sup>e</sup> siècle l'avait consacré, et parfois pour des œuvres médiocres ; il se trouve déjà dans les belles *Sonates* de Purcell (utilisé d'ailleurs de façon toute particulière, et sensible — on l'a dit plus haut). Ce qui est à Bach, c'est *sa sensibilité* :

et c'est par elle que sa musique (lorsqu'elle l'affirme) se distingue de celle de tant d'épigones insignifiants, de son époque.

Il faut ajouter que ces *Allegro*, sauf quelques exceptions (ainsi, le premier temps, si caractéristique, du *Concerto pour deux violons*) ne constituent pas la plus belle partie de l'œuvre de Jean-Sébastien. Bien entendu, le plus souvent, la maîtrise de l'écriture et l'ampleur parfois des périodes, les mettent au-dessus des compositions analogues de ses contemporains. Mais surtout, ils servent en général de *contrepoids rythmiques* aux *Andante* si expressifs et, à l'occasion, sublimes. — De ces morceaux d'ailleurs provient le reproche que l'on fait à Bach, d'être scolastique. Reproche injuste puisque le meilleur Bach l'est si peu. Mais, s'appliquant à telles de ses pages où la sensibilité s'efface un peu, il s'expliquerait dans une certaine mesure, — et vient à l'appui de notre thèse.

On connaît aussi d'autres pièces du grand *Cantor*, splendides architectures qui paraissent *non-expressives* parce qu'elles s'élèvent droites et fermes comme des Temples à la gloire du Seigneur. Monuments de foi, et dont la grandeur atteint jusqu'au lyrisme, comme d'autre part certains *Allegro* des *Sonates d'orgue* sont l'image d'une santé d'âme, d'une tranquillité sereine, qui en arrivent à nous émouvoir profondément. Mais tenez pour assuré que le *caractère* des thèmes et des rythmes y garde sa part. Le vrai Bach, inexpressif, scolastique? Allons donc! il n'existe point de musicien plus sensible — encore qu'il le soit sans tragédie et sans dynamisme intempestif.

Citons, au hasard : Joie (*In dir ist Freude*) ou mystère profondément aimant des Chorals d'orgue (*Choral en mi bémol*) ; Chorals des *Passions*, — duo du *Magnificat*, conclusion de l'*Actus tragicus* ; — *Crucifixus*, *Qui tollis*, *Incarnatus*, *Resurrexit*, etc., de la *Messe en si*, et même tant de préludes et de fugues du *Clavecin bien tempéré*...

Naturellement, il faut s'entendre sur le sens des mots : *expression* et *sensibilité*. La sensibilité de Bach n'a point le théâtral de celle de Puccini : elle n'en est pas moins forte. Son expression est celle de l'orgue, qui procède comme de grandes lames de fond : il ne s'agit point des pâmoisons du violoncelle, avec les *glissando* sur la chanterelle. Quant aux fugues, il suffit d'étudier par le détail le rôle *chantant* des parties et celui, bien significatif, des enchaînements harmoniques, pour se rendre compte que Bach est le grand sensible de son époque.

Il ne viendrait à l'idée de personne, je suppose, de nier l'expression chez Couperin, chez Rameau, ni d'ailleurs chez nos musiciens dramatiques ou



nos organistes des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. Et si je parle de Haendel plus brièvement que de Bach, c'est qu'il me suffira de préciser la nature de sa sensibilité, laquelle n'est point absente (témoin le célèbre *Largo*) ; seulement, parfois, plus accessoire et moins caractéristique : ainsi, lorsqu'il écrit de vastes fugues chorales. Peut-être la force moins vive de ses harmonies, peut-être aussi ce qu'il y a d'un peu convenu dans la solennité de ses chœurs, — et, pour tout dire, le *moindre prix de cet élément sensible*, font-ils que la plupart des musiciens préfèrent au *Messie* (et de beaucoup !) les *Cantates*, les *Passions* et la *Messe en si* de J.-S. Bach. Encore une preuve que la sensibilité reste chose capitale.

Vers la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, une réaction se produit, dont il convient de tracer le caractère. Il est, évidemment, de souligner l'expression. Cela se manifeste au théâtre par le désir d'une humanité plus pathétique ; dans la sonate, on voit une simplification de l'écriture contrepointée. On abandonne progressivement les *Allegro* où la forme pouvait sembler le principal : mais on a le grand tort de confondre le « développement de l'expression » avec l'oubli et le dédain du style contrapunctique à la Bach, et de ne pas discerner la sensibilité si vive enclose dans ces contrepoints du maître de la fugue. Toujours est-il que l'expression, *sans être plus forte que chez Bach*, se montre *plus visible*. Et cette tendance aboutit à Beethoven, puis aux musiciens du xix<sup>e</sup> siècle.

Je ne reviens pas sur Mozart, dont j'exposai la nature au début de cet article, — ni sur Haydn, chez qui l'élément humain, pour enjoué qu'il soit souvent, n'est pas niable, — ni sur Beethoven, bien entendu ; vous connaissez sa devise : *Du cœur au cœur...* Enfin, le xix<sup>e</sup> siècle avec son Romantisme (Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn, Berlioz, Liszt), aboutissant à Chopin, à Wagner, à Franck, à Chabrier, à Gabriel Fauré, à Claude Debussy, s'est révélé si nettement, si profondément sensible (d'ailleurs parfois avec un équilibre admirable), qu'il n'est guère utile d'insister. — Qu'y a-t-il, en ce siècle, de « purement plastique » ? Des œuvres de virtuosité, de Liszt, sur lesquelles il vaut mieux glisser (en se rappelant au contraire l'émotion des *Poèmes symphoniques*, de *Christus*, de *Faust*), et certaines musiques de chambre de Saint-Saëns, qui n'ont d'autre raison d'être que de montrer le danger de ses théories.

Quant à Maurice Ravel, que les que soient ses méthodes de composer, on ne saurait nier qu'en dépit du rôle qu'il accorde à l'intelligence (puisqu'il la veut maîtresse de son inspiration musicale), le résultat prouve, heureusement, que la sensibilité n'est point absente de son œuvre : voyez la *Pavane*,

*Shéhérazade*, les *Poèmes de Mallarmé*, etc... Ce n'est qu'en ces dernières années qu'on rencontre, chez certains critiques, une sorte de nouvelle édition — mise au goût du jour — des aphorismes de Saint-Saëns sur la *musique pure*, je veux dire *inexpressive*. A leur avis, sans doute, quelques musiciens sembleraient étayer leur thèse (1), et l'état d'esprit des autres artistes, ou des littérateurs, — et, d'une façon plus générale, l'évolution de la société. — La question est trop importante, trop complexe, trop longue à étudier pour ne lui réserver que seulement quelques lignes. Elle ferait toute la matière d'un prochain article, par lequel nous tenterions de compléter nos vues sur la *Sensibilité dans la musique* : sans d'ailleurs abandonner la thèse que, jusqu'à des preuves plus décisives, il n'est aucune raison valable de laisser de côté ce qui confère à la musique sa valeur profonde.

Charles KÆCHLIN.

(1) Avec ce qu'on a faussement appelé le « Retour à Bach » — sur quoi je me suis longuement expliqué par de précédents articles.

