

De l'interprétation et de l'esprit musical contemporain

(Voir Guide n° 17, page 471 en n° 19, page 535)

Par ailleurs, et selon d'autres points de vue, le libre jeu des émotions individuelles doit être banni rigoureusement. Une musique sans intention expressive est née, « flot de sonorités privées de signification sentimentale ou imaginative, qui s'attirent et s'agglomèrent suivant des affinités dont l'exégèse a pour seul devoir de déterminer la loi » (16). Des créateurs comme Stravinsky et Prokofieff ont adopté la théorie du son pur. L'interprète « vide le mot *expression* de son contenu littéraire ». Il apprend des auteurs eux-mêmes l'oubli de certains états essentiels. *Sans expression, avec peu d'expression, sans nuances*, telles sont les recommandations ajoutées aux « modes d'emploi » (17) donnés aux interprètes par quelques auteurs. Ces termes impliquent néanmoins une « expression ». On ne conçoit pas une musique privée d'expression d'une façon absolue.

La valeur expressive d'une œuvre comme le *Pierrot lunaire* de Schönberg appelle d'autres observations. On a parlé du romantisme de Schönberg comme d'une chose qui nierait le passé dans ses moyens, mais qui reprendrait dans des conditions spéciales le principe de la suggestion et de l'émotion musicales. En réalité, la pensée musicale d'une telle œuvre se saisit à travers une complexité de rapports établis avec une haute habileté. « C'est *Tristan* multiplié par l'*Art de la Fugue* », écrit M. Boris de Schlœzer. L'interprète y éprouve le sentiment de son individualité vivante ; il est un « coopérateur » qui s'agglomère spontanément à un ensemble sonore, riche et fouillé. La nouveauté de certains procédés déroute évidemment. Cette « musique parlée » confiée à la voix modifie complètement notre conception de la mélodie (18). L'auteur y cherche un moyen nouveau de suggestion. Pourtant ces sons « infléchis » et « vibrés » ne seraient-ils pas un ressouvenir de certaines formes vocalisantes, mi-chant, mi-déclamation, et que le Moyen Age — et peut-être les temps antiques — ont connues et pratiquées ? (19)

D'autres recherches expressives ont préoccupé nos musiciens. Quelques solutions neuves ont été apportées aux problèmes de l'union du texte littéraire et de la musique. On sait quels jeux plaisants André Caplet a conçus en écrivant ses *Trois Fables de Jean de La Fontaine*. Plus récemment, Arthur Honegger disait : « Je voudrais chercher à rendre la plastique de la voix, trouver une forme naturelle d'expression vocale » (20). Dans *Antigone* l'auteur du *Roi David* a innové une déclamation dramatique assez différente de ce qui a été fait.

L'influence du jazz, très réelle sur la production contemporaine, est encore discernable dans certains modes d'expression musicale. Que réclame donc le Jazz ? Demandons-le à ceux qui en ont étudié le développement et décrit l'évolution. Le jazz nous force d'abandonner toute la part subjective d'émotion que l'instrumentiste peut mettre dans son exécution. On ne peut pas l'« interpréter ». Et M. Arthur Hoérée, qui rapporte dans son étude sur le Jazz (21) cette parole de Jean Wiéner, ajoute : « C'est-à-dire qu'il ne faut adjoindre aucun élément affectif et que l'exécutant demeuré objectif, doit réduire au minimum son équation personnelle ». En résumé, le Jazz est un de ces mouvements impérieux qui nous arrachent à nous-mêmes avec assez de force pour éloigner les malentendus et les approximations du sentiment.



Les procédés techniques manifestent une partie des possibilités admises et des moyens de réalisation d'une époque. Ils se transforment sans cesse sous l'influence des perfection-

(16) André CŒUROY. *La musique vice-littéraire*. (Journal de Psychologie, mars 1926, p. 236).

(17) L'indication « Mode d'emploi » se trouve en tête du *Ragtime* qui fait partie de la Suite 1922 de Paul Hindemith. On y trouve des conseils de ce genre : Ne prends pas en considération ce qui t'a été appris... Exécute cette pièce tout à fait tumultueusement, et dans un rythme constamment tendu, comme une machine, etc...

(18) Cet autre « mode d'emploi » est noté par A. Schönberg : « L'exécutant doit observer une mesure rigoureuse [comme dans la mélodie courante] mais si le ton chanté garde sans la cWanger la note indiquée, le ton parlé doit émettre la note, puis l'abandonner immédiatement en montant ou en baissant le son.

(19) V. M. EMMANUEL. *Histoire du langage musical*. I, p. 214.

(20) André GEORGE. Arthur Honegger, p. 100 (C. Aveline, édit. 1926).

(21) Revue Musicae, octobre 1927 p. 229.

nements apportés dans la facture instrumentale. L'esprit de l'œuvre d'art en est indépendant, si par esprit nous entendons cette nécessité souveraine qui ne fait qu'emprunter au symbole choisi son moyen de communication le plus docile et le plus immédiat.

Un homme versé dans la science musicale et rompu aux difficultés de métier pourra déclamer avec force et quelquefois éloquence le langage immortel des maîtres. Il ne sera jamais qu'une machine savamment montée, un automate perfectionné s'il ne s'inspire de cette présence toujours vivante qui, dans les œuvres sincères, jette son actif rayonnement, s'il n'y mêle un sentiment longuement affiné par les mille contacts et les multiples perceptions de la vie.

Un artiste ne remplit sa mission avec plénitude qu'en demandant à l'art son propre perfectionnement et celui de ses contemporains. La fréquentation des œuvres belles par l'esprit et la matière est une école de vertu. J'entends que, malgré le rythme de la vie et de ses renouvellements, la note profonde de vérité et de vigueur morale ne cesse de retentir quand se révèlent les signes annonciateurs des évidences spirituelles. Je sais bien que cette sorte de pragmatisme artistique est assez démodé. Il a pour lui cependant le témoignage de tous ceux qui, demandant à l'art le pouvoir du bien faire, y ont trouvé une certaine perfection de l'esprit (22).

L'importance du rôle de l'artiste, et partant de l'interprète n'est donc pas négligeable. Un musicien, en présence d'un auditoire, parlera la langue rationnelle et émotionnelle de ses contemporains afin d'être compris d'eux. A quoi lui aurait servi un long apprentissage auprès des maîtres du passé si le profit qu'il en retire ne lui permet qu'une action sans efficacité dans sa génération évoluée ? Nous lisons Platon, Rabelais ou Montaigne. Certes, la forme de leur expression nous est précieuse ; nous en jouissons comme d'une curiosité offerte à notre intelligence. Mais, dans une large proportion, nous nous attachons à la puissance de leur esprit, ou, si l'on veut, au thème inaltéré de l'éternelle vérité humaine, que leurs livres recèlent (23).

Si c'est par l'esprit que s'affirme la permanence de l'idée, c'est pour le compositeur par la réalisation des décrets d'une volonté créatrice, et, pour l'interprète, par un ensemble d'opérations rattachées au domaine de l'expression qu'en est formulée la révélation.

Que la liberté soit proposée à l'interprète comme prérogative, et, qu'entraîné par l'impulsion du sentiment, l'artiste nous apporte sa collaboration effective — cœur et esprit — aux évocations de ses maîtres préférés, rien de mieux. Mais il y a des limites à cette liberté. Le goût en assigne quelques-unes, et notre déférence à l'égard des formes réalisées, traitées en un état définitif par ceux qui les ont conçues. Ces derniers, sans doute, se soucieraient peu ou secondairement, des perfectionnements futurs ou d'un état plus avancé des possibilités d'expression ; ils procréèrent un organisme qui ne devait être, selon la norme de leur époque, une anomalie ni un monstre.

Toutefois les plus lucides parmi les génies d'autrefois nous ont fait sentir bien souvent l'insuffisance et la faiblesse des moyens de réalisation qu'ils détenaient du passé. Leur rêve, qui n'est que leur volonté d'être et de durer, semble parfois vouloir briser les prudentes clôtures de leur époque. La grandeur du style pianistique de Beethoven et le pathétique de quelques expressions sous-entendent le désir de dépasser certaines frontières. C'est ce qui a donné à des musiciens contemporains le prétexte de « réorchestrer » les Symphonies. Opération délicate qui s'entoure de raisons, mais qui trouve aussi ses juges sévères et ses critiques impitoyables. De Weingartner ou de Mahler, interprètes de l'esprit de Beethoven, qui est resté la plus fidèle à l'idée beethovenienne. Car tout est là. Si le respect des maîtres et de la tradition est le grand argument qui couvre les intentions des exécutants, la crainte de desservir les valeurs spirituelles du passé, en n'admettant pas une vision plus hardie ou plus aiguë des possibilités expressives latentes a été regardée comme une faiblesse capable de tuer les plus vigoureux chefs-d'œuvre. A ceux qui critiquaient les interprétations qui faisaient violence à l'esprit de Beethoven, on sait la réponse de M. Weingartner. Le grand chef d'orchestre assure qu'il peut être permis d'aider aux intentions de Beethoven « par

(22) Lire le chapitre **L'art vertu intellectuelle**, dans **Art et Scolastique** de Jacques MARITAIN (p. 12 et seq.).

(23) Notons toutefois cette opinion de M. Paul Valéry sur la réalité de la forme et l'importance qu'il attribue à la **structure de l'expression** « ... Une forme quoique toujours provoquée ou exigée par quelque pensée, a plus de prix, et même de sens, que toute pensée. Ils [les amants de la forme] considèrent dans les formes la vigueur et l'élégance des **actes** ; et ils ne trouvent dans les pensées que l'instabilité des événements. » (**Essai sur Bossuet**. Commerce 1927).

l'usage de nos moyens instrumentaux dans le but d'obtenir une plus grande clarté, mais non pas de réinstrumenter ses œuvres d'après les principes de l'orchestre moderne » (24). D'autre part, M. Francesco Malipiero, dans son étude : *The Orchestra* (25), affirme que rien ne peut être ajouté à l'orchestre de Beethoven. Il soutient que l'individualité du compositeur apparaît tout aussi nettement dans le maniement du détail orchestral que dans l'organisation harmonique et thématique. Ce prestige de la personnalité entrevue à travers les procédés d'écriture a été si puissant que des compositeurs postérieurement à Beethoven, et en possession d'une technique perfectionnée n'ont pas hésité à interpréter leur pensée en utilisant les ressources de la technique beethovénienne, et en s'exposant ainsi aux gaucheries et aux faiblesses qu'un tel mécanisme suppose. M. Arthur Honegger le rappelait encore récemment dans un article excellemment pensé (26). Pour quelques-uns l'art de Beethoven ne serait-il tout simplement celui d'écrire suivant un certain code, comme l'art de Darius Milhaud celui d'évoluer dans les régions de la polytonalité ?

Cette question de l'adaptation des œuvres anciennes aux orchestres actuels est une des plus délicates qui intéressent l'art musical. De même celle du remplacement des instruments solistes d'autrefois par de plus perfectionnés ou de plus répandus. Les œuvres écrites pour le clavecin et l'orgue du XVIII^e siècle — pour ne citer qu'eux — peuvent-elles sans préjudice pour l'esprit qui les conçut et le plaisir que nous leur demandons s'accommoder de nos instruments traités en vue d'autres formes d'expression ? Les Clavecinistes, Bach, Mozart seraient-ils désormais impraticables parce qu'ils ont trouvé d'autres organes que ceux de leur époque, ou bien parce que l'esprit de notre temps contredit celui de leur siècle ? Dilemme inquiétant auquel répondent quelques-uns de nos maîtres et interprètes, tantôt par une action artistique basée sur un élargissement des connaissances techniques et une culture proprement dite, tantôt — et ici nous faisons connaissance avec une autre famille d'interprètes, les transpositeurs — par ces sortes de retouches, de rajustages au moyen desquels l'expression d'un âge et d'une génération trouve son équivalent dans celle qui nous est plus familière. Ces rajeunissements soulèvent sans doute maintes discussions et polémiques. Et l'on se souvient peut-être encore de quelle façon fut envisagée par M. Vincent d'Indy « la sophistication de l'œuvre d'art par l'édition ».

* * *

C'est une des qualités les plus éminentes et les plus adéquates de la musique que sa subtilité. L'interprète le plus génial qui donne forme et couleur, nuance et sentiment aux pensées qu'elle exprime ne laisse rien après lui, sauf peut-être au fond de certaines âmes, et seulement pour un temps, le souvenir d'une émotion discrètement éveillée. Faible lueur, trop incertaine pour guider la multitude, précieuse néanmoins, car c'est à la faveur de telles lueurs qu'il est permis aux explorateurs aventureux au milieu du monde sonore de discerner de nouveaux points dans l'étendue de l'univers moral. L'art est une divination. Mais la musique approfondit le sens des réalités spirituelles du moment. Encore faut-il qu'elles aient trouvé quelque part une expression, ou qu'elles aient été pressenties par des esprits aigus et pénétrants.

L'art est un renouvellement perpétuel. Si telle œuvre plastique toujours identique à elle-même par la matière, nous réconforte sans nous lasser, c'est qu'en sa présence nous trouvons constamment de nouveaux motifs d'atteindre les plans profonds de la pensée. Ces motifs existent en nous-mêmes, en dehors des formes voulues et réalisées par l'artiste.

Si la musique nous informe de certains états de conscience si elle nous révèle certaines lois mystérieuses de l'esprit et certains détours secrets de la sensation avec la précision in formulable que l'on sait, c'est qu'elle atteint plus peut-être et pénètre davantage le fond humain, s'associant plus intimement aux mouvements cachés de l'être, aux courants indiscernés qui circulent au sein des ondes, parfois immobiles et calmes en surface de la personnalité.

Par ce que le sentiment y découvre, par ce que les curiosités intuitives reconnaissent et, ajoutons-le, par ce que l'intelligence y concentre, les créations de l'art musical sont l'image abondante et diverse d'un univers insaisissable et pourtant réel. L'interprète est l'âme éphémère, sensible et compréhensive qui passe, qui choisit et s'empare des symboles les plus expressifs, les mieux appropriés à ses rêves actuels pour en détailler ensuite le charme, la

(24) F. WEINGARTNER. *Ratschlaege fur Aufführungen der Symphonien Beethovens*. (Breitkopf et Haertel. Leipzig).

(25) Chester, London.

(26) *Beethoven et nous*. (Le Correspondant, 25 mars 1927).

force ou la suavité. Peut-on lui reprocher ses évasions hardies, en dehors des chemins battus, alors que dans toute l'ingénuité et la sincérité demeurées entières de son âme, il nous conduit vers de nouveaux points d'où la vie apparaît dans son épanouissement essentiel.

Quel compositeur, devant ses propres ouvrages, ressentira à chaque contact nouveau qu'il leur demande des états d'âme identiques ? Que l'on vienne après cela nous parler de traditions : « La Tradition », écrit M. Busoni, « est un masque de plâtre abaissé sur la vie, lequel, ayant passé au cours de longues années entre les mains d'innombrables artisans, ne nous permet plus finalement de distinguer sa ressemblance avec l'original » (27). La « tradition », selon certains interprètes, est un ensemble de particularités techniques vocales ou instrumentales, ou encore une expression « réussie » qui peut constituer un « style ». Elle se forme souvent à l'insu et en dehors du compositeur : elle est en certains cas, la force des timides et le refuge des indécis. Elle ne peut en aucun cas se substituer complètement chez l'interprète aux recherches qui renouvellent l'aspect d'une œuvre sans en modifier l'esprit. Bach, notre père Bach, comme on dit aujourd'hui, devant sa table de travail, et Beethoven dans le silence d'une existence ravagée, d'autres, que les puissances de désir ou de rêve ont déterminés à un besoin immense de se donner, ont tiré de leur vie la portion d'humaine vérité qui n'avait trouvé autre part le moyen de s'exprimer. En créant la forme et les signes qui leur permettaient la communication de leurs sentiments et de leurs états d'âme, ont-ils prévu les subtilités et les prétextes, et même le ton déclamatoire dont l'avenir aurait accompagné ou accablé leur expression ? La vie des chefs-d'œuvre de l'art ne se tient pas dans les limites d'une époque et d'un milieu, pas même au centre des dilections qui ont alimenté le rêve sentimental ou mystique de toute une existence d'homme. La pensée de l'artiste contenue dans une sonate, un poème ou un portrait est un point de départ, un « motif ». Le goût, mélange d'intelligence et de sensibilité, de l'interprète en dégage toutes les possibilités admises par lui, par l'état d'une culture dont il porte l'enseignement et les directions. « La plus grande charité envers les morts », écrivait hier François Mauriac, « c'est de ne pas les tuer une seconde fois en leur prêtant de sublimes attitudes. La plus grande charité, c'est de les rapprocher de nous, de leur faire perdre la pose » (28).

Les vertus de l'interprétation reçoivent aujourd'hui une considération particulière. Qu'est-ce donc que ces « vies romancées » qui sont accueillies avec tant de faveur par un public qui se désintéressait, hier encore, de ses grands hommes et de leurs biographies ? Qu'est-ce donc, chez les peintres que cette « vision personnelle » sinon des formules susceptibles de briser des automatismes et de faire entrer dans l'art une réalité nouvelle et efficace ?

Il est inexact de dire : Tout a été dit. Non. Tout se redit. Les belles pensées comme les beaux paysages se déroulent dans le cadre de nos préférences et de nos prédilections. Nous leur donnons une signification relative à nous-mêmes. Pussions-nous par l'étendue de notre culture, l'affinement de notre sensibilité, reculer les limites de l'infini dont l'œuvre d'art parfaite rend l'exploration si captivante.

Albert LAURENT.

(27) Entwurf, etc., p. 7, note.

(28) La Vie de Jean Racine. (Revue Universelle, octobre 1927).



VIVE BERGSON !!

Dans votre dernier numéro, j'ai relevé avec surprise un entrefilet signé : Swan Hennessy et intitulé : Vive Bergson ! Je me demande franchement ce que le signataire de ces quelques lignes a estimé vouloir démontrer de façon si brève et si légère.

Bergson, proscrivant la pensée en faveur de l'instinct dont il fait le seul support de l'art ! Voilà une conclusion bien hardie et bien superficielle sur l'œuvre du Maître. Je ne veux certes pas entreprendre ici la critique de la pensée bergsonienne sur l'instinct. Qu'il me soit permis, néanmoins, d'affirmer que Bergson n'a parlé de l'instinct de l'artiste qu'incidem-

ment et relativement à l'esprit philosophique ; qu'il compare cet esprit philosophique à une intuition artistique beaucoup plus poussée ; l'instinct artistique est tout autre chose que l'instinct pur dont parle M. Swan Hennessy ; c'est, pour Bergson, une intuition, un « instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment ».

Voilà, d'une façon malheureusement bien succincte, une esquisse de l'instinct artistique vu par Bergson. C'est une conception un peu plus approfondie que celle présentée par M. Swan Hennessy qui me semble faire partie de ce groupe de gens trop pressés pour avoir le temps de saisir complètement l'œuvre bergsonienne mais qui ne s'empêchent pas de la critiquer avec désinvolture et ironie facile.

Charles MONNIER.