

LE MENESTREL

4778 — 89^e Année — N^o 47.



Vendredi 25 Novembre 1927.

LA SENSIBILITÉ MUSICALE

d'après un livre récent

(Fin) ⁽¹⁾

O n'en est pas moins vrai que le fait musical est avant tout une réalité psychique et qui ne prend naissance que dans un cadre social.

Il n'y a pas, en effet, de musique sans un auteur, un interprète et des auditeurs (qui peuvent éventuellement se confondre en un seul et même personnage, mais qui n'en conservent pas moins leurs fonctions distinctes).

Si l'on veut, le fait musical est un « fait de conscience collectif ».

Ce qui nous amène à compléter la notion d'« œuvre » que l'on se contente trop souvent de réduire aux signes qui la manifestent dans sa notation gravée et munie de toutes les indications de nuances utiles : comme si le « plan coté » du Parthénon était pris pour le Parthénon lui-même, — plan que nous supposons assez précis « pour qu'un entrepreneur au courant de la tradition puisse, sans autre donnée, construire l'édifice ». De même, avec telles pages gravées sous les yeux, je puis reconstruire la *Sonate* de Franck : mais cette sonate n'existe réellement qu'à partir du moment où elle est exécutée ; jusque-là elle n'est qu'une virtualité. La création de l'auteur à elle seule ne suffit pas à réaliser l'œuvre ; il faut que l'interprète la fasse vivre : et il ne la fait vivre qu'en face d'un public (présent ou supposé) dont l'état d'esprit, les sentiments, les habitudes, les exigences retentissent sur cette interprétation, quand ce ne serait que pour l'orienter dans le sens de la contradiction. Une œuvre n'est donc pas entièrement « faite » quand l'auteur l'a écrite. Elle se grossit encore de tous les apports qui lui viendront de l'« exécution » et des manifestations de l'opinion publique. Les opinions sur l'œuvre finissent par faire corps avec elle et nous ne concevons point ce que pouvait être la *Sonate du Clair de Lune* ou la *Symphonie héroïque* indépendamment de ce que nous pensons de ces ouvrages immortels et, à leur occasion, de Beethoven, de Giuletta Guicciardi et de Napoléon I^{er}.

N'empêche que, quoi qu'en dise M. Lionel Landry, la part de l'auteur ne doit pas être exagérément diminuée. Tout vient de lui en première origine et si son œuvre s'enrichit en vieillissant de tant d'interprétations et de commentaires, encore faut-il qu'elle puisse y donner lieu. Justement les ouvrages médiocres se reconnaissent à ce défaut : leurs virtualités sont tout de suite épuisées ; ils ne se prêtent pas à ce besoin constant de reconstruction ou de transposition sur les plans divers

de la pensée ou du sentiment qu'éprouvent interprètes et publics. Et les plus grands chefs-d'œuvre sont précisément ceux qui ne vieillissent jamais assez pour n'être pas sans cesse appelés à des significations nouvelles par chaque nouvelle humanité.

Ne diminuons pas la part de l'auteur, du premier créateur.

Pour vivifier son œuvre, il sera souvent utile de revenir à lui, à la connaissance de sa personne et de sa vie. Je ne suis pas du tout de l'avis de M. Lionel Landry, qui parle des exagérations de la « critique biographique » et la raille de prophétiser à coup sûr après coup. La connaissance de la vie de Beethoven n'ajouterait rien à sa musique, ni l'anecdote du « destin qui frappe à la porte » au premier mouvement de l'*ut mineur*. Cette façon de penser m'étonne d'un homme qui, justement, a toujours soin de ne négliger aucune des conditions du développement de la sensibilité musicale, si éloignées qu'elles puissent paraître de l'effet résultant. Or, qui ne voit qu'en fait la « légende de Beethoven » est désormais inséparable de son œuvre et contribue à déterminer les réactions du public à sa musique. Le « Beethoven » de Romain Rolland a particulièrement contribué en France à exalter l'admiration du public pour l'auteur de la *Neuvième Symphonie* et à orienter son attitude d'âme à l'égard d'une musique qui peut être considérée de points de vue si divers. L'action de la « critique biographique » fut ici indéniable : elle s'avéra très bienfaisante et toute puissante.

La vie de Mozart ou celle de Beethoven, bien contées, et quand même elles ne seraient pas d'une parfaite exactitude, sont comme des poèmes qui s'adjoignent aux œuvres musicales de ces auteurs à titre de « programme » et y ajoutent un nouvel élément d'intérêt parfois extrêmement poétique ou tout à fait poignant.

On dit que nous risquons de déformer ainsi les œuvres.

Rappelons-nous ce que nous disait tout à l'heure M. Lionel Landry lui-même : l'œuvre n'est pas une chose, une fois faite, pour l'éternité. C'est une virtualité qui ne vient à la réalité effective que par la collaboration de l'interprète et du public avec l'auteur. C'est le germe d'un développement, d'une évolution où mille possibilités non d'abord intervenues adviendront l'une après l'autre à l'existence. L'œuvre n'est point chose, parce qu'elle est essentiellement en mouvement, en devenir, de telle sorte qu'à chaque moment sa « vérité » consiste dans le juste rapport entre les diverses conditions d'où dépend cet instant de sa vie : c'est un texte invariable écrit par un certain compositeur, mais ce texte n'est que la lettre dont chaque époque, dont chaque milieu dégagera l'esprit à sa manière.

Ne diminuons pas d'ailleurs, — nous y revenons parce que c'est la tendance de M. Lionel Landry, — l'importance de cette « lettre » qui limite étroitement le

(1) Voir le *Ménestrel* du 18 novembre 1927.

champ de toute interprétation ultérieure et des évolutions qui peuvent en résulter.

* * *

Pour un auteur qui se garde fort des dangers d'un intellectualisme outré, l'imitation de la nature en art doit offrir toutes sortes d'avantages précieux. M. Lionel Landry s'ingénie à les faire ressortir et il nous présente ici certaines vues assez originales pour qu'on les détache de son livre et qu'on les souligne.

C'est ainsi que l'imitation naturelle (de même que l'expression sentimentale) nous est donnée comme un des moyens « auxquels ont recours pour se rajeunir les musiques qui se sentent atteintes par le formalisme. » En imitant la nature (matérielle ou morale), en cherchant à traduire les apparences extérieures des choses ou les phénomènes intérieurs de l'âme, on est amené à rompre les cadres traditionnels, « à se défendre contre les divisions trop nettes, les stylisations trop tranchées », à suivre un autre ordre que celui de notre volonté, à échapper à notre souci simpliste de géométrie, d'architecture préconçue, pour rétablir les droits du complexe, du vivant, du continu.

Ajoutons que l'imitation de la nature engendre à son tour de nouvelles « formes » et de nouveaux clichés. Il n'y a pas, en effet, imitation sans stylisation, et, à l'usage, les procédés descriptifs ou expressifs perdent leur signification primitive pour devenir simples « chevilles » dans les développements des musiques ultérieures qu'ils jalonnent et qu'ils encadrent. Tels sont les éléments de ce qu'on appelle, dans un ouvrage, les parties purement décoratives, c'est-à-dire des parties qui servent seulement à « orner » l'œuvre sans rien signifier par elles-mêmes. Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme pur ornement n'est que le souvenir incompris d'un signe autrefois riche d'expressions ou de valeur descriptive.

Sur le rôle de ces parties de pur décor dans une œuvre d'art, M. Lionel Landry nous apporte des indications à retenir et, nous parlant d'abord de peinture, il nous dit : « Toutes les parties d'un tableau, — précisons : toutes les parties d'un tableau composé selon l'esthétique classique, — n'ont pas la même valeur expressive : il en est qui expriment, il en est qui content, il en est même qui se contentent d'exister, de former repoussoir. Il en est un peu de même en musique : dans la musique du XVIII^e siècle, par exemple, d'importants fragments ont une valeur purement décorative, ne servent qu'à entretenir l'atmosphère sonore, à laisser reposer l'esprit, de manière à ménager une attention toute fraîche pour le passage expressif qui se prépare. »

On voit à quoi notre auteur fait allusion et, par exemple, dans les symphonies de Haydn, de Mozart ou même de Beethoven, à ces longues suites d'accords tenus par l'harmonie, battus en *trémolo* par les instruments à cordes (sans changement quelquefois pendant plusieurs mesures), qui ne soutiennent aucune mélodie, qui n'ont d'autre intérêt que d'employer le temps en soutenant le rythme et en attendant l'entrée prochaine de quelque thème nouveau ou la reprise d'un thème déjà entendu.

Ce sont quelquefois aussi de véritables développements thématiques mais d'un caractère nettement scolastique qui remplissent ce rôle de diversion à l'intérêt expressif ou descriptif : ils se présentent comme devant être à peine écoutés, comme un repos de l'oreille qui les dédaigne et ne les perçoit que distraitemment. C'est sans doute de cette façon, que les amateurs du XVIII^e siècle

entendaient la partie « savante » des sonates et des symphonies de Haydn et de Mozart, celle qui suit l'exposition des thèmes et qui en combine les éléments dans des rencontres d'une polyphonie trop complexe pour des oreilles peu averties. Mais avec quel plaisir on accueillait alors la réexposition, le retour des idées initiales dans un énoncé simple et d'autant plus clair qu'il était renouvelé ! Je ne dis pas que Haydn et Mozart n'aient jamais mis d'intentions expressives dans de tels passages, mais les auditeurs ne les y discernaient pas toujours et ils n'en saisissaient donc que l'intérêt purement décoratif. Il arrive, du reste, que ces mêmes développements thématiques puissent être voulus par le compositeur lui-même comme tout à fait inexpressifs afin de faire mieux valoir, par contraste, l'intérêt émotif du retour à la « mélodie accompagnée ».

Aujourd'hui, ce « remplissage » intentionnel est abandonné. On veut, — et il y a longtemps que cette coutume se prend (dès l'époque de la dernière manière de Beethoven), — on veut que pas une seule note dans une œuvre ne manque de valeur expressive ou pittoresque, ne soit digne de notre plus directe attention. Plus de ces transitions « sacrifiées » de parti pris, plus de ces préparations à dessein inexpressives, incolores, indifférentes. « La musique a subi une transformation analogue à celle de l'architecture dans certaines écoles romanes ; la notion du repos, de l'espace inerte à ménager entre les parties expressives se perd ; tous les passages, qu'ils soient expressifs ou non, viennent sur le même plan, sont traités avec le même relief, prennent la même valeur. »

Dans des œuvres de longue haleine, comme celles de Richard Wagner ou de César Franck (je songe au duo de *Tristan*, au final du *Quatuor à cordes*) cette nouvelle méthode peut avoir son inconvénient. Elle engendre chez l'auditeur la fatigue résultant d'une trop longue tension d'esprit. Ce qui est plus grave, elle diminue l'intérêt des plus beaux passages en ne tenant pas suffisamment compte du besoin d'« oppositions » qui est à la base de notre perception esthétique. La continuité du sublime peut devenir monotone et, alors, elle ennuie.

C'est sans doute pour éviter cet écueil que l'habitude se prit peu à peu dans l'école moderne de « faire court ». La « peur d'ennuyer » est déjà une des grandes préoccupations de Claude Debussy. Chez nos « jeunes », le souci de ne rien dire qui ne soit pénétrant, profond, ou simplement piquant, et de laisser de côté tout ce qui n'est point d'un intérêt de premier ordre, les amène à concentrer de plus en plus leur pensée et à en enfermer l'expression dans les cadres les plus étroits. On en vient à écrire de petites pièces de quelques mesures. C'est sans doute un excès, mais dont on aperçoit l'origine.

Déjà, du reste, on entrevoit une réaction. Les derniers venus de nos plus jeunes compositeurs commencent à reprendre l'autre méthode : ils emploient à dessein « l'insignifiant » pour mettre mieux en valeur, pour enchâsser, pour faire ressortir par contraste quelque « rareté » bien choisie. Et c'est la vogue du vieux style 1830 ou de la musique « rococo ». Là, du reste, aussi nous trouvons quelque excès. Car il ne faudrait pas que, comme il arrive souvent, l'« insignifiant » devienne presque le principal et la « rareté » trop longtemps attendre presque l'accessoire. Mais quand retrouvera-t-on le bel équilibre « classique » ?

A propos des éléments décoratifs dans un ouvrage

d'art, nous avons fait la distinction de l'expressif et de ce qui ne l'est pas, considérant l'élément décoratif comme essentiellement inexpressif.

Mais c'est là une indication provisoire. Y a-t-il vraiment des beautés inexpressives? La beauté géométrique, la beauté architecturale, celle de la pure arabesque sont-elles de cet ordre? Nous soutiendrons, avec M. Lionel Landry, que toute beauté a son expression, que tout élément esthétique tient sa vertu propre de son caractère expressif. « De même que l'immobilité est un geste, l'absence d'expression est une expression », surtout quand elle s'affirme « comme un darti pris, comme une intention de l'auteur ». Ce qui nous intéresse, au point de vue esthétique, dans des lignes géométriques, dans une arabesque, c'est qu'elles manifestent une volonté humaine. Nous nous retrouvons dans ce qu'un autre homme a créé, dans ce qui n'est pas pure matière, dans ce que l'esprit a inventé et c'est cela qui nous émeut.

Quelle est en effet la source la plus vive, et peut-être la source de nos émotions! C'est l'intérêt que nous nous portons à nous-mêmes, à nos états, à nos puissances, à nos désirs, à nos volontés. Partout où nous rencontrerons l'image de ce nous-mêmes qui nous est si cher, nous serons émus. Cette maison n'est qu'un amas de pierres, mais construit de mains d'homme et qui abrite des vies humaines. Il y a là quelque chose d'émouvant pour moi, et par conséquent possibilité de plaisir esthétique puisqu'il y a occasion d'expression. Mais ce caillou, me direz-vous? Qu'a-t-il donc d'humain ou de relatif à l'humanité? Il peut avoir sa beauté cependant. Je répondrai : ce caillou a pu être dans la main d'un barbare une arme dangereuse ou devenir entre les mains d'un orfèvre une parure recherchée. Je ne puis le considérer sans avoir la pensée toute remplie d'images qui me ramènent à ce Moi que j'aime par-dessus tout, à cette humanité où je me retrouve à tant d'exemplaires variés.

Ainsi, à prendre les choses à la rigueur, il n'y a rien dans aucune œuvre d'art qui n'ait sa valeur d'expression, même ce qui nous apparaît au premier abord comme de pur ornement : un développement bien conduit, une belle courbe mélodique ont déjà comme tels un caractère expressif. Tout ce qui entre dans la composition de l'œuvre doit nous émouvoir de quelque façon quand ce ne serait que comme manifestation d'un choix, partant d'une volonté humaine.

Il resterait à se demander si l'expression suffit à définir la beauté, si toute beauté consiste essentiellement dans une certaine expression (ce qui me paraît être le point de vue de M. Lionel Landry, bien qu'il ne précise point assez sa pensée à cet égard) ou si, au contraire, il ne faut pas admettre que la proportion, l'ordre, l'harmonie des formes sont indispensables et rendent seule l'expression esthétique. Autrement dit, l'expression serait-elle un caractère qui se rencontrerait dans toutes les œuvres belles sans être constitutive de leur beauté même et Platon aurait-il eu raison de soutenir que la véritable définition du beau est « unité dans variété? » Vieux problème, toujours d'actualité sous les termes nouveaux qui servent à l'énoncer à présent, et que nous laisserons de côté pour le moment. A chaque jour suffit sa peine.

* *

Les idées justes, les idées fécondes abondent, on le voit, dans cet ouvrage de M. Lionel Landry où nous avons trouvé l'occasion de tant de réflexions diverses.

Idées discutables parfois, mais qui ont ce mérite toujours de se rattacher à des faits précis et de ne point se déduire arbitrairement d'un système préconçu. Nous n'en avons pas épuisé l'analyse, mais, cueillant les principales, nous avons tâché d'en montrer rapidement le fort et le faible, invitant notre lecteur, s'il le juge à propos, à poursuivre lui-même le travail commencé.

Paul LANDORMY.

LA SEMAINE MUSICALE

A l'Opéra. — *Le Miracle*, drame lyrique en cinq actes, poème de MM. P.-B. GHEUSI et A. MÉRANE ; musique de M. Georges HÜE.

Le bel ouvrage de M. Georges Hüe, créé à Paris en décembre 1910, a repris sa place au répertoire de l'Opéra, répertoire en vue duquel il est visiblement écrit. Une nouvelle série de représentations (avec une regrettable amputation du quatrième acte), en avait été donnée en 1914. Au cours des spectacles fragmentaires organisés à l'Opéra pendant la guerre, M. Rouché avait fait entendre le duo du second acte, qui, avec le ballet, souvent exécuté dans les grands concerts, est la partie de l'œuvre qui a laissé aux auditeurs les souvenirs les plus durables. Le succès obtenu encouragea l'Opéra à reprendre l'ouvrage entier ; et il faut espérer qu'il n'aura qu'à s'en féliciter, si l'on en juge par l'accueil du public vendredi dernier.

Le sujet du livret repose sur une très belle et très noble idée poétique : le culte de la Beauté pure et éternelle, chez l'artiste, peut lui inspirer un chef-d'œuvre, même à l'aide de matériaux impurs, que son imagination transfigure. Dans la Femme orgueilleuse et sensuelle, à travers son désir charnel, c'est encore son idéal qu'il poursuit, et c'est une sainte qu'il entrevoit et dont il trace l'image. Les deux auteurs, pour en tirer un grand opéra, ont coulé leur scénario dans le moule classique de ces sortes d'ouvrages, et l'ont meublé d'incidents tels qu'en recherchaient les compositeurs d'autrefois, que les librettistes professionnels jugeaient indispensables, et qui, aujourd'hui, datent un peu. L'excellent musicien qu'est M. Georges Hüe, avec ses goûts raffinés, ses tendances délicates et poétiques, la probité de ses moyens d'expression, et qu'ont toujours attiré les sujets où la recherche d'un noble idéal était en jeu — voyez *Titania* et *Dans l'Ombre de la Cathédrale* —, a trouvé, au moins dans le symbole qui est à la base du *Miracle*, un élément favorable à ses goûts, sinon dans les incidents même de l'action. Il a traité ces derniers dans un style musical très noble et avec un coloris puissant.

Mais c'est surtout dans les passages où les rêveries poétiques et les aspirations de l'âme tiennent la première place qu'il a affirmé sa personnalité, son véritable tempérament, et que nous l'avons retrouvé, en un mot : tels les deux monologues si touchants, si pleins d'un trouble intérieur, de Loys à la fin du premier acte et au milieu du second, — les déclamations ambitieuses d'Alix, et plus tard ses aspirations au Ciel, — le prélude du quatrième acte, etc. Mais Georges Hüe possède aussi la note pittoresque et le sens inné du rythme : ses scènes populaires, au premier et au deuxième actes, sont d'un joli mouvement, et son ballet est simplement délicieux.

Résumons la pièce en quelques lignes, puisqu'il ne s'agit ici que d'une reprise.