

# L'Evolution de la Musique en Europe

## LE PROCESSUS DE LA NATURE

A une époque où l'art, en Europe, est arrivé à un degré très avancé de son évolution, et peut-être même à son dernier stade, il paraît intéressant de jeter un regard en arrière pour voir le chemin qu'il a parcouru. Mais cela nous amène à considérer la voie qu'il a suivie et l'impulsion qui lui a été donnée, c'est-à-dire le caractère qu'il a assumé dès le début, par son orientation première. Et nous ne pouvons le considérer comme une forme fortuite si nous voulons tâcher de lui trouver une explication et une signification. Il faut, pour cela, que nous le voyions prendre ses racines, d'une part dans l'âme humaine et, d'autre part, dans le milieu où il a germé.

Une telle évolution, de notre art, qui est particulière à l'esprit des races indo-européennes, nous ne pouvons la suivre et la comprendre qu'en fonction de cet esprit même et de ses caractères spécifiques. Nous sommes donc forcés de remonter aux sources de ces caractères et les voir puiser dans la nature les particularités que la production artistique va illustrer sous nos yeux dans des formes concrètes.

Et tout d'abord nous devons voir quels sont les processus de la nature et de l'esprit humain. Cela nous servira à définir la production de l'une et le travail de l'autre et nous fera comprendre, par la suite la nécessité d'une certaine élaboration par la conscience des éléments fournis par la nature, suivant un ordre déterminé, pour une fin supérieure, qui dépasse et déborde le cadre de la nature, elle-même et plane finalement au-dessus de cette nature dans un domaine conquis et aménagé par la spéculation et où elle seule domine.

\*\*

Considérons, par exemple, la plante. Comment se développe-t-elle ? Une semence pousse d'abord une racine dans la terre et une tige vers le ciel. Ces deux premiers membres, en grandissant, se ramifient en d'autres racines et en branches et ces racines et ces branches mettent à leur tour des radicelles et des feuilles. On voit que le germe, qui contenait déjà toute la plante, s'est élargi, allongé dans tous les sens, a dirigé ses forces du centre à la périphérie.

Voyons, dans un autre ordre d'idées, comment on a expliqué l'évolution cosmique. Une nébuleuse est, à son origine, constituée d'une matière que les savants

considèrent comme uniforme dans sa substance autant que par sa densité. Par un mouvement de rotation, il se produit dans certains points une densité plus grande. Ces points sont des centres d'activité et constituent le nucléus des mondes qui se détachent progressivement de l'ensemble pour assumer une existence propre. Dans ces mondes, la matière primordiale se diversifie à son tour et prend des formes, des aspects variés qui constituent les règnes de la nature. L'unité de la nébuleuse se change ainsi en une variété de substance, de corps, ayant chacun ses propriétés, ses attributs, ses caractères distinctifs.

La Nature, dans ses manifestations, suit donc, en quelque sorte, un mouvement centrifuge. Le point de départ est l'unité ; le point d'aboutissement, la variété. Il y a ainsi dans la matière une tendance constante à l'expansion dans l'espace, à la diversification dans la substance.

Le sauvage, qui a un « moi » encore très peu développé et qui agit un peu à la manière des forces naturelles pré-déterminées, a une vie tout extérieure. Son activité est, pour ainsi dire, réflexe et non contrôlée par sa conscience, trop peu éveillée. L'action des forces de la nature provoque chez lui l'expansion de ses énergies d'une façon subite et presque mécanique. Sa personne agit comme par explosion ; tout ce qu'il ressent se manifeste par des mouvements ; il est dominé par la nature, il agit comme elle ; son activité porte l'empreinte des forces centrifuges. Il est, par goût, chasseur et nomade.

En se développant psychologiquement, l'homme devient plus calme extérieurement, mais son activité intérieure devient plus intense. Il devient sédentaire, contemplatif. Au lieu de subir les impulsions du dehors et d'y répondre en les renvoyant par rebondissement, il les reçoit comme des stimulants que sa pensée élabore en les emmagasinant et les coordonnant. Son activité porte la marque des forces centripètes.

Cette même évolution nous la retrouvons, en raccourci, dans chaque individu. L'enfant agit comme le sauvage. Il est remuant, turbulent, porté aux efforts physiques. Il se projette au dehors comme son corps se développe en grandissant. Lorsque le corps a cessé de grandir, le besoin de mouvement diminue, non pas à cause de cet arrêt de croissance, mais par suite de l'épanouissement de sa vie intellectuelle. La direction des forces

s'est modifiée. Il ramène et concentre en lui les manifestations du monde extérieur. Il les synthétise en une unité qui lui est propre.

\*\*

L'homme prend conscience de lui-même le jour où le monde physique ne peut plus satisfaire complètement à ses besoins, à ses aspirations. Il fait alors la distinction entre la vie physique et la vie morale, entre la matière et l'intelligence, entre la sensation et le sentiment. C'est alors que naît en lui cette vie spirituelle intérieure, si différente de la vie physique extérieure. Son activité ne se manifeste plus au dehors qu'en corrélation avec le foyer intime de son âme.

A mesure que l'homme s'éloigne de l'état de nature, il se dépense moins en signes extérieurs, il sent moins le besoin de se projeter au dehors, il agit de plus en plus par une volonté réfléchie qui fait converger dans son centre pensant les énergies physio-psychologiques de son organisme. Il se replie sur lui-même et devient le centre d'attraction et d'équilibre de son monde à lui.

\*\*

## LE PROCESSUS DE L'ART

Considérons maintenant l'œuvre d'art. — Comment arrive-t-elle à se formuler ? L'artiste, ou plutôt le groupe d'artistes qui travaillent à une œuvre ou à un style, amassent des documents de toute provenance, les associent après les avoir triés, les ramènent à leur unité organique, pour les fondre ensuite logiquement dans un ensemble équilibré. On voit qu'ici les forces qui concourent à la formation de l'œuvre d'art ont le caractère de forces centripètes, qui attirent de tous les points de l'espace vers un centre les éléments nécessaires à sa constitution. La synthèse se produit successivement au travail d'analyse. Mais ce travail présuppose une conscience, une pensée que la Nature physique ne possède pas.

L'Art est, au sens le plus strict du mot, essentiellement métaphysique. En effet, l'artiste n'agit pas à la manière d'un germe. Les forces productrices qui sont en lui, ne se trouvent pas constituées d'avance définitivement, comme dans la semence d'une plante ou le germe d'un animal. Elles ne représentent que des dispositions, des capacités, nullement prédéterminées. Leur activité se manifestera donc différemment, selon les circonstances. L'artiste ne produit pas telle œuvre parce qu'elle était précédemment

à l'état de germe en lui, mais parce que les conditions dans lesquelles il vit lui permettent de développer sa puissance productrice qui, tout d'abord, est pour ainsi dire amorphe. Sa production n'est donc pas déterminée par son organisation intérieure, mais par le milieu où il vit, par ce qui est en dehors de lui. Voilà pourquoi l'artiste évolue avec le temps jusqu'à se transformer parfois complètement en changeant de milieu. Voilà aussi pourquoi il y a souvent une si grande différence entre l'artiste et son œuvre. Sa formule n'était pas à lui. Il l'a exprimée, en élaborant tous les éléments qu'il a pu recueillir et absorber.

Quand on dit que la musique, comme tous les arts, est d'origine populaire, on ne veut pas dire qu'elle a été élaborée par les classes inférieures de la société, mais seulement qu'elle puise dans le peuple les documents, dont elle se servira pour se constituer en art. Elle cherche ses matériaux dans la nature morale, comme les arts du dessin dans la nature physique. Ceux-ci, comme celles-là, amassent d'abord des formes de toute provenance, sans distinction, sans examen ; car dans les époques artistiques, le choix de ces formes n'est pas consenti par les circonstances. En effet, pour choisir il faut avoir déjà un critérium qui serve de pierre de touche, un principe auquel on puisse ramener tout. Mais ce principe, ce critérium ne se dégagent que lorsqu'un certain nombre de documents se trouvent en présence et permettent des comparaisons, des classifications, tout ce travail d'organisation qui prépare un système ou une formule.

L'art puise indirectement dans la nature. Il transporte sur le plan mental les formes naturelles pour les élaborer. C'est dans cette transposition que réside le travail artistique. C'est la signification particulière que l'homme attribue aux manifestations extérieures du monde physique ou moral, en les interprétant d'après des principes abstraits, qui fait la raison d'être, la substance de l'art. C'est aussi la faculté de sortir du domaine de la nature, après en avoir profité, qui fait l'artiste. Que si tous les hommes ne sont pas des artistes, c'est justement parce qu'il n'est pas donné à chacun de s'élever au-dessus de la vie matérielle, de tirer des formes sensibles leur signification, en les généralisant.

\*\*

L'art tient donc, par un côté, à une métaphysique. Seulement, au lieu de s'occuper, comme celle-ci, des idées abstraites pour elles-mêmes, il élabore des formes concrètes, qu'il subordonne à ces idées abstraites, les fait passer, pour ainsi dire, au creuset de son jugement et les cristallise ensuite, après les avoir ainsi épurées des scories auxquelles elles se trouvaient mêlées à l'état de nature.

A mesure que l'homme devient plus capable de s'élever à la contemplation des

idées et, par conséquent, des formes générales, son art s'éloigne davantage de la nature, il perd de plus en plus le caractère de diversité qui est propre au monde physique et acquiert un caractère d'homogénéité bien défini. Ici nous apparaît la différence entre le monde physique et le monde moral, entre la vie de la nature et l'activité de l'intelligence humaine, entre le processus de la matière, soit-elle organique ou inorganique, et celui de l'esprit.

En littérature, le style est inhérent à l'écrivain. En art, il tient à un groupement d'hommes ; il est l'exposant d'une société, d'une civilisation. Dans les arts plastiques, et j'y comprends la musique, le style c'est l'art lui-même. Mais du moment qu'il est une manifestation collective il présuppose une entente entre tous les individus qui doivent concourir. Cette entente repose d'abord sur une affinité de tempérament, sur une homogénéité ethnique. D'autre part, comme les artistes se servent des éléments que leur fournit la nature, il est évident que ces éléments doivent porter l'empreinte, le caractère du pays. Mais cela ne suffit pas encore à créer un style. En art le style n'est pas la nature ; il en est même, à plusieurs égards, l'opposé. Nous avons dit que la nature se manifeste dans le particulier ; l'art s'exerce dans le général. Il puise ses documents dans la nature dont il est tributaire, les choisit ensuite, les coordonne jusqu'à en tirer un absolu, qui représente à la fois les capacités d'absorption d'une race et les dispositions de son intelligence.

A l'unité primordiale de la Nature s'oppose la diversité où l'Art prend sa science. L'Art attire à soi, de tous côtés des données, des formes, pour les agencer en un tout organique qui sera déterminé par ses éléments constitutifs. Si l'unité de la Nature réside dans son germe primordial, celle de l'Art est obtenue par l'équilibre des formes extérieures fondues dans un ensemble harmonieux, après élimination des parties hétérogènes. L'Art, à l'encontre de la Nature, prend sa source dans le particulier, qui est dissemblable, pour arriver au général, qui est homogène.

\*\*

Cette homogénéité, qui fait l'unité du style, l'artiste la trouve dans des principes abstraits, qui appartiennent au domaine de la spéculation. Pour arriver à ces principes, il faut donc une éducation préparatoire à laquelle les différentes races humaines sont plus ou moins bien prédisposées, mais qui demande, en tout cas, un certain développement de la conscience en rapport avec le monde extérieur. Cette conscience résulte de la lutte entre les forces aveugles de la nature et la volonté réfléchie de l'homme, pour qui cette nature n'est plus, comme pour l'animal, son seul élément essentiel.

P. MAZZI.

## Le « Concerto en sol mineur » de Philippe-Emmanuel Bach composé en 1754

A l'occasion de la première audition du *Concerto en sol mineur* de Ph.-E. Bach, qu'elle a donnée avec l'O. S. P., Mme W. Landowska nous a adressé la communication suivante :

J'ai eu la rare chance d'acquiescer, à la vente du fameux collectionneur Prieger à Bonn, les parties séparées de ce *Concerto*, copiées de la main de E.-L. Gerber. C'est d'après ces parties que j'ai reconstitué la partition telle que vous l'entendrez.

Ces manuscrits sont d'une très grande valeur, Gerber ayant été non seulement un musicien remarquable, mais aussi l'auteur du *Musik-Lexicon*, ouvrage de grande valeur. Son père, Henri-Nicolas, fut disciple de Jean-Sébastien Bach. Nous nous trouvons ainsi en la compagnie d'hommes où la musique et la science se perpétuaient de père en fils.

Ce *Concerto* dépeint admirablement le génie étrange de Ph.-Emmanuel Bach. Le romantisme de son inspiration nous surprend, mais ce qui nous attire et nous séduit, c'est le combat d'éléments divers et opposés que nous entendons perpétuellement dans sa musique. A côté de pages entières conçues sous l'influence du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous en rencontrons d'autres, innombrables, empreintes d'un romantisme adolescent. Des échos de Lulli, du Père Bach, souvent de Scarlatti (comme par exemple dans le *Final* du *Concerto*) coudoient des passages fougueux aux accents pathétiques qui nous annoncent Schumann. Ecoutez dans la première partie ces phrases héroïques et chevaleresques au rythme pointé de l'ancien style français, phrases qui s'agrippent aux tendres motifs d'un *Lied*. Ou bien la partie du milieu, cet *Un poco Andante* qui dessine le pas d'une ancienne sarabande, tout en insistant voluptueusement sur des séquences parsifaliennes. Et, cependant, malgré cette diversité, l'œuvre loin d'être disparate se tient merveilleusement. De sa griffe puissante et sûre, Philippe-Emmanuel empoigne le tout, fond, taille, construit.

Pour mieux comprendre l'œuvre de Schumann, de Brahms, de Weber, il faut approfondir ceux qui ont engendré l'imagination de ces Maîtres : Wilhelm Friedemann et Philippe-Emmanuel, fondateurs inspirés de la grande école romantique allemande, prédécesseurs en ligne directe de Beethoven.

Au moment où l'on fête le centenaire de Beethoven et de Schubert, plus que jamais il s'impose de songer aux fils de Jean-Sébastien Bach.

Cependant, ne nous imaginons pas que les fils de Bach ne sont venus au monde que pour servir de marchepied aux grands romantiques. Chacun d'eux a sa personnalité géniale, d'une originalité profonde.

Philippe-Emmanuel fut un virtuose incomparable : « Il savait comme personne autre tirer de son instrument des cris de douleur », nous dit dans ses mémoires Burney, qui eut souvent le bonheur de l'entendre jouer.

Dans son traité admirable — *Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen*, — Philippe-Emmanuel élucide d'une façon définitive tous les problèmes de l'interprétation au clavecin, au clavicorde et au piano-forte.

Wanda LANDOWSKA.