

DIVERGENCES MUSICALES

De toutes les définitions par lesquelles on tenta de préciser la notion de l'Art, celle de Tolstoï est peut-être la plus satisfaisante : « C'est, dit-il, l'activité humaine par laquelle une personne peut, volontairement, et au moyen de signes extérieurs, communiquer à d'autres les sensations et sentiments qu'elle a éprouvés elle-même (1). »

Pour être un peu longue, cette définition n'en résume pas moins avec clarté les qualités essentielles de l'œuvre d'art. Celle-ci doit être *volontaire*, c'est-à-dire résulter d'une conscience agissante; elle exige des *signes extérieurs*, c'est-à-dire un véhicule perceptible aux sens humains; enfin elle n'existe que pour exprimer une « sensation » ou un « sentiment ».

Il semble que Tolstoï, bien que dénué de sens musical comme, d'ailleurs, de tout instinct artistique, ait moulé sa définition sur les formes frémissantes de la musique, à laquelle elle s'adapte mieux qu'à tout autre art. Spécialement, la dualité de sa terminologie : *sensations* d'une part, *sentiments* de l'autre, s'applique plus rigoureusement, si l'on veut bien y réfléchir, aux manifestations musicales qu'aux traductions plastiques ou graphiques de l'émotion humaine. Ces dernières supposent toujours une réalité objective, — figure, paysage, motif ornemental, — que la fantaisie du peintre ou du sculpteur interprète suivant la qualité de son tempérament. Purement subjectif, le poème des sons est indépendant des contingences matérielles. S'il naît parfois du contact de l'homme et de la nature,

(1) L. Tolstoï : *Qu'est-ce que l'art?*

c'est-à-dire s'il décrit une sensation, il échappe le plus souvent à la vie ambiante et trouve en lui-même, dans les combinaisons euphoniques dont il est créé, ce qu'on appelait jadis sa « perséité », c'est-à-dire son existence individuelle.

Mais il n'atteint son but que s'il exprime un sentiment. Le rythme, la mélodie, l'harmonie sont ses moyens d'action. Ceux-ci ne suffisent pas à réaliser par eux-mêmes la conception esthétique. Pour constituer une œuvre d'art, l'agrégat de sonorités dont se compose la musique doit être l'extériorisation expressive de notre sensibilité. C'est par là qu'elle se sépare des sciences mathématiques, dont elle pare d'une pathétique splendeur l'ordonnance équilibrée.

§

A toutes les époques, l'expression des sentiments a été la genèse de la production musicale. Déjà la cantilène monodique qui marque le point de départ de la musique médiévale et dans laquelle on a cru trouver, à tort ou à raison, un reflet de la musique des Grecs, revêt un caractère expressif. On n'y rencontre pas toujours, ainsi que l'a fait remarquer M. Vincent d'Indy, comme dans les adaptations musicales modernes, l'équivalence d'une formule musicale pour chaque mot significatif. « Dans bien des pièces, dit-il, surtout celles du genre orné, l'expression résulte de la forme générale, de l'ossature mélodique, de la construction rythmique plutôt que du dessin lui-même. Celui-ci, purement ornemental, n'a qu'un but décoratif, tout à fait comparable aux enluminures et aux arabesques plus ou moins compliqués qui ornent les majuscules des manuscrits médiévaux et surchargent plus ou moins leurs contours primitifs sans les faire jamais disparaître complètement (1). »

La diaphonie informe du x^e siècle, — premiers balbutiements de l'harmonie, — l'invention du contrepoint que vit éclore, dans sa réalisation rudimentaire, le xiv^e, la polyphonie flamboyante à laquelle il donna naissance furent les étapes successives d'une ascension vers l'idéal expressif que devaient atteindre, au xviii^e et au xix^e siècle, les radieux maîtres de la symphonie et du drame lyrique.

(1) VINCENT D'INDY : *Cours de composition musicale*, 1^{re} partie, p. 75. (Paris, A. Durand et fils).

Ce voyage de conquêtes subit, bien entendu, des péripéties diverses. Il serait sans exemple que le développement progressif d'un art se fit sans secousses et sans interruptions. Mais ses oscillations, pour être intéressantes à suivre sur le diagramme qu'il trace dans la succession des siècles, n'altèrent guère la rectitude de sa ligne.

La crise peut-être la plus redoutable que traversa la musique fut provoquée au début du xvii^e siècle par la substitution de la « basse continue » aux polyphonies qui avaient porté si haut sa puissance expressive. En vain M. Henri Quittard, dans la pénétrante étude qu'il a consacrée au maître liégeois Henry Du Mont, cherche-t-il à atténuer l'importance de cette réaction, plus apparente que réelle, selon lui, et dont les artisans furent plutôt des théoriciens que des compositeurs (1). Elle n'en troubla pas moins, durant plus d'un siècle, l'esthétique musicale. En abolissant la superposition des parties mélodiques, qui donnait au madrigal, à la musique de chambre et de concert une vie expressive si intense, pour la remplacer par la banalité du « solo » modulé sur un accompagnement quelconque, abandonné le plus souvent à l'initiative d'un virtuose ignorant, la doctrine nouvelle instaura le règne de la vulgarité et du mauvais goût.

Pour le défendre, on parlait de retour à l'antiquité. On prétendait s'inspirer de la nature. On alléguait la logique et la vérité. En réalité, la sensualité musicale l'emportait sur l'expression des sentiments, à laquelle devaient ramener l'art de la composition, cent cinquante ans plus tard, Jean-Sébastien Bach et Georges-Frédéric Haendel.

Superficialité de la sensation, expression profonde d'un sentiment pathétique : l'opposition de ces deux termes est au fond de toutes les querelles qui, périodiquement, agitent les musiciens. Faut-il chercher une autre cause à la campagne qui mit aux prises, au xviii^e siècle, Gluckistes et Piccinistes, — à celle qui divisa, au xix^e, Rossinistes et Wagnériens ?

J'intitule arbitrairement « Rossinistes », pour simplifier ma pensée, tous les partisans du style d'opéra dont Wagner débarrassa la littérature lyrique en la dotant de quelques chefs-d'œu-

(1) HENRI QUITTARD : *Un musicien en France au XVII^e siècle : Henry Du Mont (1610-1684)*, pp. 83 et s.

vre dont la beauté expressive nous est assez familière pour me dispenser de la signaler ici.

Dans chacun de ces différends, le pathétisme finit par l'emporter sur le clinquant des divertissements sonores que la frivolité du goût tenta de lui substituer.

§

L'aurore du xx^e siècle semble ressusciter des controverses qu'on pouvait croire abolies. La symphonie et le drame lyrique ont éclairé de leur gloire jumelle une longue période, la plus fertile peut-être et la plus belle de l'histoire musicale. Le génie de Beethoven, celui de Gluck et de Rameau paraissaient avoir imprimé à la pensée musicale une direction dont elle ne dévierait plus. Et, tout entière, la pléiade touffue des musiciens du xix^e siècle les choisit pour guides.

Leurs noms, vous les connaissez. Pour ne citer que quelques-uns des symphonistes, — car le drame lyrique fera l'objet d'un examen spécial, — en Allemagne : Schumann, Brahms, Richard Strauss, Weingartner, par exemple ; en France : Saint-Saëns, César Franck, d'Indy, Chausson, Dukas, Ropartz, Magnard ; en Belgique : Huberti, Lekeu, Théo Ysaye, Gilson, Vreuls, Jongen. — Énumération dépouillée de tout jugement critique et destinée uniquement à évoquer quelques types d'œuvres instrumentales que leurs caractères morphologiques rattachent à la même hérédité.

Mais voici que des influences mystérieuses réveillent inopinément la discorde. Tandis que la plupart des compositeurs poursuivent le développement d'un art en quelque sorte « organique » en ce sens qu'il trouve en lui-même, dans la combinaison des thèmes et la diversité des rythmes, ses éléments de vie, certains musiciens, et non des moindres, proclament que seule l'action physique exercée par la sensation doit déterminer la création musicale. La musique étant le langage naturel des émotions, il lui suffit, d'après eux, pour remplir son rôle, de traduire une impression, quelque fugitive qu'elle soit, par un choix de sonorités appropriées. Loin de seconder sa mission, la syntaxe à laquelle s'assujettissent les compositeurs traditionalistes l'éloigne de son but par les exigences scolastiques qu'elle interpose entre la sensation et sa réalisation phonétique. La structure d'une œuvre, l'exposition et le dévelop-

pement méthodiques des éléments qui la composent sont d'ordre intellectuel et non d'ordre émotionnel : il faut donc les bannir d'une conception moderne de l'art musical.

Cette théorie, pour séduisante qu'elle soit en ce qu'elle affranchit l'artiste de toute contrainte, est inadmissible en tant qu'on veut en généraliser l'application. Elle n'est, au demeurant, qu'un retour à la doctrine des « naturalistes » de la fin du xvi^e siècle que je vous rappelais tantôt. Et les exégètes qui s'en font les apôtres ont en Vincent Galilée — s'en doutent-ils? — un affidé qui les devança de trois cent cinquante ans. Les raisons qu'il invoqua en faveur de sa thèse : exemple de l'antiquité païenne, beauté du panthéisme, ingénuité de la nature, etc., sont reprises aujourd'hui pour démontrer que seuls MM. Debussy, Ravel et ceux qui marchent à leur suite sont dans la vérité.

Le schisme a des adeptes zélés, des prosélytes intransigeants et, si j'ose dire, des théologiens qui en proclament l'orthodoxie. Je ne tenterai pas de déterminer ici à quelles causes il doit son origine. Réaction contre une tendance à compliquer avec excès le mécanisme contrapuntique? Reflet de l'évolution qui, dans la peinture actuelle, accorde à la sensation une part prépondérante? Propagation de la musique russe qui nous a initiés, par répercussion, à la musique d'Extrême-Orient, dont la saveur spéciale excite la verve des musiciens de même que les estampes japonaises influencèrent naguère les directions de la peinture?

Aucune de ces causes n'est, peut-être, étrangère au phénomène. Mais il faut y voir surtout une nouvelle manifestation de la rivalité qui, périodiquement, divise les esprits sur la fonction de la musique.

Dans une intéressante étude, M. Calvocoressi a tenté de définir les deux tendances par lesquelles cette rivalité se dévoile. — Tâche ingrate, puisqu'il s'agit d'une question d'ordre métaphysique infiniment complexe et délicate. — L'une peut être, d'après lui, qualifiée *sensorielle* parce qu'elle trouve sa source dans une émotion, l'autre *cérébrale* parce qu'elle a pour base une pensée. Seule la musique sensorielle lui paraît réaliser le but de l'art, qui est de créer de la beauté, et non d'exprimer des idées. « L'élément intellectuel, de pensée pure ou de pure logique, dit-il, n'ajoute rien à la valeur des combinaisons

sonores, pas plus que le « sujet » à la valeur artistique d'un tableau (1). »

La classification serait exacte si elle embrassait deux catégories d'œuvres dont l'une exclurait l'émotion, — car la cérébralité pure ne peut engendrer une conception esthétique... Mais dans la controverse qui nous divise, l'émotion est le principe des deux doctrines. Ce qui diversifie celles-ci, c'est que l'une restreint le rôle de la musique à la communication d'une sensation, tandis que l'autre lui assigne une finalité expressive moins superficielle et moins fugitive. On pourrait dire : musique *instinctive* et musique *consciente*, et encore cette terminologie ne serait-elle que très approximative, tant est pauvre notre lexicologie quand on y cherche de stricts déterminatifs.

L'antithèse musique *amorphe* et musique *plastique* répond mieux, somme toute, au classement, puisque c'est principalement la forme du discours musical que repoussent et défendent énergiquement les partis en présence.

§

Faut-il approuver, faut-il blâmer ceux qui limitent la musique à la sensation ? Et quel sort l'avenir réserve-t-il à leurs tentatives ?

Il y a, selon moi, une distinction à établir entre la musique pure, c'est-à-dire celle dont l'expression émotive résulte de ses propres ressources, et la musique lyrique, qu'éclaire un texte explicatif. (Ce texte peut même n'être pas chanté ou récité, lorsqu'il sert à guider pas à pas la description symphonique : songez à *l'Après-midi d'un faune*.)

Dans la première, extérioriser musicalement une sensation, c'est fixer rapidement sur la toile une « impression ». Cette sensation exprimée, comment construire l'œuvre dont elle est la cellule, si la raison n'intervient pour en déterminer le plan, le style et les proportions ? Lorsqu'elle est adaptée à un poème qui en précise le sens, la musique peut, dans une certaine mesure, se libérer des rigueurs de la forme. Si, au contraire, elle est livrée à sa propre dynamique, il faudra bien qu'elle puise ses éléments expressifs dans l'eurythmie de ses combinaisons, dans l'ordonnance de ses phrases, dans le développement mé-

(1) M.-D. CALVOCORESSI: *Musique sensorielle et musique cérébrale*. (*L'Art Moderne*, 1907, p. 107).

thodique des moyens dont elle dispose. Sinon elle ne réalisera qu'un chaos sonore. Son architecture, c'est la structure anatomique des vertébrés, la ramure des arbres, la charpente des édifices. Il faut qu'on la sente sous la peau, sous les feuillages, sous les briques, sans qu'elle apparaisse. C'est elle qui supporte et soutient l'appareil extérieur que nous percevons. Et cette nécessité de « construire » est si évidente que, lorsqu'il aborde la musique pure, M. Debussy lui-même s'y soumet. Son quatuor à cordes, par exemple, sous une forme libre en apparence, est classiquement édifié.

D'agréables assemblages de sonorités flattent notre oreille, et nous éprouvons parfois de l'agrément à retrouver, musicalement noté, l'écho de nos propres sensations auditives. Mais ce ne sont là que jeux dont on se lasse. L'imitation, pas plus que la reproduction photographique, ne peut émouvoir. L'évocation, qui seule touche nos cœurs, est subordonnée au style, c'est-à-dire à la forme.

N'accordez donc qu'un intérêt relatif aux théories par lesquelles on tente de substituer à la langue qu'ont parlée Bach, Beethoven et Franck un dialecte qu'on prétend appelé à régénérer notre vocabulaire. N'ai-je pas entendu récemment un des apôtres de la secte nouvelle dire dédaigneusement, après une audition du quatuor de Franck : « Cela ne m'intéresse pas ; c'est de la musique polyphonique. » Le temps remettra les choses au point.

Je suis loin, toutefois, de méconnaître le vif attrait que présentent certaines des compositions que la scission a fait naître. Ce sont des bruits de cloches, des bruissements de feuillage, la chanson de l'eau, le sifflement du vent... Par la liberté du système harmonique et la flexibilité du rythme, par la diversité chatoyante des colorations, par la nouveauté qui résulte de l'emploi d'intervalles empruntés à l'Orient, ces œuvres ont introduit dans la musique occidentale des éléments propres à la rajeunir et à en rafraîchir les expressions. On peut douter toutefois qu'elles survivent longtemps à l'impression de surprise et de curiosité qu'elles ont fait naître. Quand nous serons blasés sur les timbres inédits qui en forment la trame, sur les silhouettes de pagodes et de minarets qu'elles érigent, leur polychromie nous paraîtra sans doute trop superficielle pour captiver notre attention. N'est-ce pas le cas, entre autres,

pour le charmant musicien norvégien Edward Grieg, qui passionna un moment l'opinion pour reprendre bientôt sa place secondaire?

§

Ces réserves ne s'appliquent pas à l'expression lyrique de la musique appuyée uniquement sur la sensation. Ici l'évolution a une signification et une importance capitales.

Un musicien de génie servi par un poème d'une lumineuse beauté a donné au drame musical une orientation imprévue. Et son esthétique me paraît durable parce qu'elle subordonne la sensualité des sons à la vie expressive du texte poétique. Tandis que la musique se borne à suggérer des émotions, le drame expose le conflit de sentiments qu'elle fait naître. L'intellectualité et la sensibilité, dont l'association est indispensable à toute œuvre d'art, se trouvent ainsi réunies.

Cette conception s'écarte de celle des maîtres du drame lyrique. Dans les partitions de Wagner, par exemple, — auxquelles il faut rattacher presque toute la production scénique moderne (rappelez-vous *Fervaal*, *l'Étranger*, *le Roi Arthus*, *Salomé*), — l'orchestre se fait, selon l'expression de M. Laloy, l'exégète infatigable de l'action et le héraut des symboles. L'élément symphonique y prend une telle place que maintes pages de la partition peuvent être détachées du poème. Jouées dans les concerts, elles ont une signification indépendante du texte verbal qu'elles commentent. « Dans *Pelléas et Mélisande*, — je laisse ici la parole à M. Laloy, — chaque caractère s'exprime dans la ligne même du chant, avec une précision, une justesse et une intensité miraculeuses, et cela par la seule vertu d'une mélodie libre, modelée sur la parole, et en même temps profondément musicale.

« Et tout ce que les personnages ne disent pas, toutes les raisons de leur cœur qu'ils ne s'avouent pas à eux-mêmes, toutes les suggestions des choses qu'ils subissent sans les comprendre, tout ce qui se cache au fond de leur conscience, c'est la vivante symphonie de l'orchestre qui le révèle et le réalise (1). »

M. Debussy se signale par deux innovations, ou plutôt par deux rénovations capitales. D'une part, il ramène le chant à

(1) L. LALOY : *Le Drame musical : Claude Debussy* (le *Mercure musical*, 1905, p. 241).

la ligne presque unisonale de la psalmodie catholique, image la plus exacte de la parole latine et française. L'arbre grégorien reverdit comme par miracle. M. Vincent d'Indy a évoqué incidemment celui-ci dans *Fervaal*, où le chant liturgique *Pange lingua* sert de conclusion au drame, dans *l'Étranger*, dont l'antienne *Ubi caritas et amor* forme l'un des motifs fondamentaux, dans *Jour d'été à la montagne*, etc. M. Debussy s'abrite à son ombre et tisse de ses rameaux la trame même de son œuvre.

L'autre particularité, c'est l'abandon du dualisme des modes, le majeur et le mineur, qui régit l'harmonie depuis le xvii^e siècle, et le retour aux modes variés du plain chant, dont les apparentes dissonances dérivent du libre jeu de la mélodie. Ici encore, par la spontanéité de ses harmonies, M. Debussy se rattache aux vénérables traditions qui lui ont dicté ses libertés rythmiques.

Il est donc tout aussi inexact de voir en lui un novateur que de considérer M. d'Indy comme un révolutionnaire parce qu'il s'est forgé une langue rythmique et harmonique personnelle. Écoutez ce que dit de lui M. Laloy, que je cite avec plaisir parce qu'il apporte dans ses appréciations sur les deux maîtres qui incarnent à l'heure actuelle nos divergences musicales autant d'impartialité que d'intelligence compréhensive : « Sa musique a un accent décidé, noble et hardi ; seul Rameau a aussi grand air avec autant d'élégance. Je dirais volontiers que c'est une musique *déterminée*, et j'entends par là non seulement la précision de son harmonie, la netteté de ses divisions et la force de ses rythmes, mais aussi et surtout son allure fière, un peu hautaine, dont l'effort se dissimule sous un demi-sourire contenu et sérieux (1). »

Fervaal et *l'Étranger* ont exercé une action directe sur la production musicale de ces dernières années. Je n'entends parler que de celle qui nous intéresse, car il serait vain d'analyser celle des fabricants patentés qui alimentent le théâtre, au retour de chaque saison, d'un produit estampillé de leur marque de fabrique. Dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, *Guerceur* d'Albéric Magnard, *Éros vainqueur* de Pierre de Bréville, *Cœur de Rubis* de Gabriel Grovlez, *Félyane* de Joseph

(1) L. LALOY : *Le Drame musical moderne : Vincent d'Indy* (le *Mercur musical*, 1905, p. 15).

Jongen et même *le Cœur du moulin* de Déodat de Séverac, qui combine fréquemment les deux influences contradictoires, vous trouverez, sous la diversité des tempéraments, des analogies de conception musicale, de procédés, de style, avec les œuvres de M. Vincent d'Indy. Celles-ci sont conçues selon l'esthétique du drame wagnérien, bien qu'elles s'en distinguent radicalement par l'inspiration mélodique, par la spiritualité musicale et par l'orchestration.

Il est probable que l'influence de M. Debussy modifiera dans l'avenir cette conception. Déjà, dans le lied, la forme se métamorphose. Les mélodies de MM. Ravel, Inghelbrecht, Albert Roussel, Raymond Bonheur, Léon Jongen et autres échappent aux rythmes réguliers dont se servirent Schubert, Schumann, Duparc, Fauré, par exemple ; — et le lied n'est-il pas l'esquisse du drame lyrique ?

Il faut s'en réjouir en tant que cette renaissance affirme une réaction contre les complications sonores et l'agitation frénétique qui ont désorbité le drame musical. Le paroxysme de cette progression incessante d'effets fait, par exemple, de la *Salomé* de M. Richard Strauss un type de grandiloquence boursouflée, de rhétorique prétentieuse et de vulgarité. L'auteur, dont je ne conteste ni le talent ni l'énergie créatrice, a montré, par le déséquilibre de la musique et du poème, à quelle aberration peut conduire l'abus des procédés que le génie de Wagner a employés avec discernement. Un orchestre qui ne se tait jamais (et quel tonitruant orchestre !) étouffe continuellement les voix. Ce n'est plus un commentaire musical, c'est une vocifération instrumentale ininterrompue.

Souhaitons que ces excès décident les musiciens à retourner à la simplicité et à la concision. Deux voies s'ouvrent à eux : celle que leur a tracée M. d'Indy, celle que leur ouvre M. Debussy. L'une et l'autre les mèneront au but, car ce ne sont point, quand on va au fond des choses, des routes divergentes, mais deux avenues parallèles créées par le clair génie français.

OCTAVE MAUS.