

de la musique et dont on ne peut s'éloigner sans tomber dans l'insanité et dans l'impuissance.

3° — Pôle d'attraction : la Beauté. Pôle de répulsion : la Laideur.

VINCENT D'INDY.

I. — Quels sont vos modèles et vos maîtres ?

Non pas ceux qu'on m'a enseignés, mais ceux que j'ai retrouvés comme les témoins ancestraux de ma propre musique.

On ne compare pas des valeurs différentes de nature ; mais la connaissance réelle de chacune de celles-ci permet d'affirmer que toute la musique n'est pas dans tel ou tel musicien, à l'exclusion des autres.

Je n'ai pas de modèles au sens exact du mot ; car s'exprimer en une œuvre nouvelle ne peut s'accomplir en pastichant des modèles camouflés et déformés pour leur donner l'air d'être nouveaux. Une fausse-sonate, un faux-fugato, un faux-quelque chose, recueillent facilement les suffrages, par les similitudes qu'ils évoquent (1) ; mais l'œuvre nouvelle n'est pas là.

L'œuvre nouvelle, au contraire, est une évolution et non une révolution. Elle prolonge vers l'inconnu une route venue du passé, en y ajoutant une étape nouvelle. Alors que l'œuvre révolutionnaire trace un sentier à côté de la route déjà existante, sans atteindre un horizon nouveau.

Mes modèles sont des points de départs, et non des points de concentrations.

Voici d'où je viens :

De nos trouvères et troubadours, de nos luthistes, de notre XVI^e siècle, de Titelouze, Grigny et J. M. Leclair, de J. Ph. Rameau, et de tous ceux qui depuis près de mille ans représentent le génie français dans la musique.

Pourquoi ceux-là ?

Sans doute parce que mes œuvres m'ayant fait classer comme n'étant ni de ce groupe, ni de cet autre, m'ont obligé à chercher d'où j'étais.

On est toujours le fils de quelqu'un. J'ai retrouvé mes preuves. Je viens de les citer.

Mes Maîtres ?

Mieux, mes initiateurs et mes raisons d'avoir confiance ; car il peut arriver un moment où l'on n'est plus élève : celui où l'on abandonne la discipline commune pour l'acquisition d'une discipline supérieure (2).

Je reconnais pour maîtres tous ceux, vivants ou morts, qui sont pour moi des exemples, en rapport avec ma propre nature, de lyrisme et de probité technique, d'intelligence et d'intuition.

(1) Ce sont des œuvres dites révolutionnaires ; on désarticule une pièce ancienne et l'on fait une œuvre dite nouvelle avec les morceaux assemblés de façon inattendue.

(2) Et non pour une anarchie.



IGNACE PLEYEL, gravure de W. Rutter, *Collection Pleyel*
d'après le tableau de T. Hardy.



LISZT à l'époque de Weimar.

Collection M. Pincherle



LISZT à l'époque de Weimar.

Coll. M. P.

Photo dédiée au verso à sa grande interprète Sophie MENTER.

II. — Vos directions : fondements et dogmes de votre esthétique, pôles d'attraction et de répulsion de votre art.

Toute religion supérieure n'a plus de dogmes, mais seulement un rite et une morale.*

Le rite nécessaire à mettre en état de réceptivité : c'est, pour l'art, le lyrisme.

La morale de cette religion : c'est la probité technique.

Je crois à l'internationalisme en art, pour ce qui est de la compréhension des œuvres.

Quant à leur création, je crois à l'influence ethno-géographique (1).

Aucun langage artistique ne peut être un volapück s'il veut atteindre à l'expression totale (2).

La confusion des langues me répugne comme attentatoire à la beauté. Autant l'écriture allemande des « cordes », des « bois » et des « cuivres », vient compléter parfaitement mon audition d'une œuvre allemande, autant cette écriture dans une œuvre française, viendrait en bouleverser l'édifice sonore (3).

J'aime l'étranger qui vient à moi avec toute la richesse artistique de chez lui. Et sa venue me procure la joie de connaître des perfections que j'ignorais et dont j'ai besoin pour ma satisfaction artistique.

J'aime peu celui qui vient à la fois de partout et de nulle part, chargé de moyens disparates qu'il veut m'imposer jusque dans la réalisation de mon œuvre (4).

De ces réflexions générales, ma direction esthétique et technique peut s'indiquer ainsi :

Ne pas considérer les moyens comme des buts, afin de ne pas être anecdotique (5).

Concevoir avec calme et lucidité son plan d'action, et agir avec passion et intuition ; car toute œuvre belle est exactement placée à la limite qui sépare l'intelligence de l'intuition.

La théorie doit toujours venir après l'œuvre. Elle en est la déduction organisée. C'est pourquoi, il demeure entendu que tout ce que je dis dans ces pages, doit être considéré, non comme étant mon œuvre musicale elle-même, mais

(1) Ce qui ne veut pas dire nationalisme de frontière. Chaque région géographique offre à ses habitants des moyens de s'exprimer. Est-il nécessaire de réaliser de la musique arabe en France ?

(2) Il faut offrir aux voisins ce que l'on a réalisé de mieux chez soi, et non pas un pastiche de ce qu'il possède déjà.

(3) Les adjectifs nationaux appliqués instinctivement aux différentes musiques européennes confirment mes dires.

(4) Il faut forger soi-même ses instruments de travail, afin qu'ils représentent exactement le sens de l'eurythmie que l'on possède en soi. C'est la seule manière d'empêcher l'instrument de fausser la pensée. Mais quelle façon plus assurée de retrouver la vraie ligne de force d'un instrument que de prolonger celle héritée de nos ancêtres.

(5) Et tout moyen étranger y conduit facilement : un mot anglais dans une phrase française est anecdotique.

seulement comme les échafaudages nécessaires à l'intuition pour mettre debout l'œuvre musicale (1).

Voici ce que je puis dégager de mes œuvres en les examinant sous tous les aspects où elles se présentent : polyphonie, modalité, ligne ou contrepoint libéré, rythme, intensité, timbre, matière sonore.

Toute polyphonie n'est pas obligatoirement fugato, mais toute vraie polyphonie est contre-points libérés, ou superposition de plusieurs lignes sonores. Celles-ci peuvent être indépendantes les unes des autres, non seulement dans leurs motifs, dans leurs cellules rythmiques, dans leurs ordonnancements, mais aussi dans leurs intensités sonores.

Tout polytonalisme ou polymodalisme n'est que passager. En effet toute polyphonie en mouvement dégage, par résonance des harmoniques graves, une fondamentale. Si le polytonalisme est continu, cette fondamentale (ou *totem-tonal* ou *modal*) ne varie pas. Il s'en suit une motonomie semblable à celle résultant d'un chromatisme ou d'une tonalité invariable.

Pour la ligne sonore, nous la concevons libérée de la carrure rythmique et du fugato continu qui la poursuit comme son ombre. Nous ne la faisons venir qu'occasionnellement de la symétrie d'un air à danser. Son ancêtre c'est la ligne grégorienne, et la vocalise de plein air. Ce qui, pour la ligne vocale ou mélodie, nous fait abandonner la déclamation chantée pour une réalisation qui tendrait vers le *bel canto* français. Ligne essentiellement mélodique et dont la liberté d'évolution n'est ponctuée que par des accents qui ne viennent pas exclusivement d'une période rythmique *l'encarrant*, mais aussi d'une note, d'un mouvement de la voix, d'une syllabe, d'un mot, de la plastique déterminée par une idée, etc.

Pour le rythme, je vais ailleurs que là où il est coutume d'aller depuis la musique à danser et la classico-romantique germanique. J'ai abandonné le rythme décalqué sur celui de la prosodie et que je nommerai la *métrique* pour le rythme qui conduit à ce que je nommerai la *rythmique*.

Le *rythme métrique* est formé de cellules monorythmées, répétées continuellement suivant des alternances, des retours et des symétries obéissant à des lois identiques à celles ordonnant en poésie, la iambique, la trochaïque, l'alexandrin ou toute forme prosodique (2). Ce n'est pas encore de la poésie : ce n'est que de

(1) Ne jamais aborder une de mes œuvres avec une idée admise, impliquant qu'elle doit être « *alla-qu'un* » : Je viens d'autre part. J'ai dit d'où tout à l'heure. Sinon, l'auditeur, ainsi prémuni, serait semblable à celui qui, croyant que toute poésie est sonnet, se trouverait déconcerté, jusqu'à le juger mauvais, par l'audition d'un poème en forme de ballade ou en vers libérés.

(2) Ce n'est plus dans ce cas qu'un canevas régulier sur lequel se brodent les lignes et se brochent les harmonies. Ce n'est pas une pensée qui s'exprime par l'élément rythme ; ce n'est qu'une mensuration de celle-ci dans le temps.

Ce qui donne facilement aux musiques, qui l'utilisent sans contrôle, l'aspect de marches ou de danses plus ou moins déguisées.

L'effet est immédiat de ce *continuo rythmique* au-dessus duquel peut s'inscrire tout ce que l'on veut. Mais cela me paraît un procédé un peu élémentaire et semblable à celui de l'enseignement de l'histoire ou de la géographie, mnémotechnisé par des alexandrins.

la prosodie. Car la poésie ne commence qu'au moment où le vers fait entendre une rythmique dépassant la métrique.

J'éprouve une impression identique devant la musique métrique : et c'est pourquoi j'ai le besoin d'aller ailleurs, vers une rythmique qui est la conséquence des mouvements des lignes et des volumes sonores. Elle leur obéit, elle ne les commande pas (1).

A moins d'effets spécialement voulus, le rythme doit engendrer par lui-même une période, un discours, indépendant et superposé ou mieux intégré aux discours des lignes sonores, et à ceux des harmonies nées de la polyphonie de ces lignes.

Le rythme n'est plus là seulement pour enregistrer dans le temps une ligne sonore, mais pour la ponctuer dans l'espace, si je puis m'exprimer ainsi (2).

Le rythme n'est plus imposé à tous les éléments musicaux utilisés : il en est la déduction, la synthèse.

Chacune de mes lignes sonores obéit au lyrisme et à la plastique. Je nomme lyrisme, l'émotion créatrice qui détermine l'*élan* et le *tempo*. Je nomme plastique, la transcription de ce lyrisme dans la matière sonore (3).

La ligne me fournit quelquefois des éléments rythmiques, et quelquefois ceux-ci me sont fournis par les volumes sonores en mouvement (4). En prononçant le mot « *volume sonore* », j'aborde une question importante et double : l'intensité et la matière sonore devant la pensée musicale.

De même que je considère le rythme comme l'articulation et la ponctuation de la pensée sonore et non comme la pensée elle-même ; de même je considère les timbres comme la résultante de la matière sonore de l'orchestre et non comme l'orchestre lui-même.

De même que je déduis le rythme de tous les éléments musicaux employés ; à l'encontre de ceux qui déduisent ceux-ci du rythme, de même je déduis les timbres de la matière sonore et non pas celle-ci du timbre. C'est pourquoi mon écriture est basée sur la diversité des intensités attribuées à chaque instrument ou à chaque groupe instrumental (5). La *matière sonore* qui est la caractéristique de l'art sonore doit être belle et propre : j'évite la *confusion sonore* et pour cela j'écris les parties instrumentales en observant la loi d'aération pour chacune d'elles.

(1) Ce qui fait la syncope, c'est l'accent exigé par une certaine note d'une ligne sonore. C'est aussi la mise en place d'un volume sonore... et ce n'est pas la syncope qui fait l'accent ou le volume sonores.

(2) Je crois pouvoir indiquer mes ancêtres dans la ligne grégorienne et les chants des trouvères, avant que ceux-ci n'aient été *encarrés* par besoin mnémotechnique pour les simples qui les voulaient répéter. Toute ligne sonore devint ainsi air à danser : ce qu'il est convenu de nommer folklore.

(3) Cette définition de mes lignes sonores suffit à faire comprendre le rôle indépendant ou mieux superposé et non confondu que joue ma rythmique dans la polyphonie.

(4) Volumes nés de la superposition (en un instant donné du temps) de notes faisant chacune partie d'une des lignes (d'un des contrepoints) superposés les uns aux autres.

(5) Technique d'écriture appliquée à toutes mes œuvres, tant de musique de chambre que d'orchestre.

Cette matière ainsi réalisée ne peut avoir sa plénitude qu'en attribuant des intensités différentes à chacun des sons la composant, de façon à remplir, par les harmoniques de ces sons, les espaces établis entre chacune des parties instrumentales. Mais le timbre d'un instrument est résultante de ses harmoniques. Celles-ci sont fonction des intensités. Ce qui recrée des timbres totalement épurés, réalisant un orchestre immatériel dans la force comme dans la douceur (1).

Pour m'expliquer par une image :

Des sphères sonores évanescentes et renaissantes sans cesse, sont ainsi réalisées, sur lesquelles s'inscrivent lignes et rythmes d'où naît la polyphonie (2).

Comme le faisaient les luthistes (3) trouvant la fondamentale nouvelle dans les synthèses des résonances de la caisse de l'instrument, il est possible de trouver dans les sphères sonores créées par ma polyphonie, le nouveau *totem tonal* ou modal (4).

Pour résumer ces idées, qui ne peuvent être totalement exprimées, tant elles sont à la limite de l'intuition et de la constatation objective, il semble que ma polyphonie pourrait être considérée comme le résultat des superpositions de lignes étant des contrepoints, libérés de tout fugato (5) et ayant la liberté des lignes grégoriennes.

La rythmique de cette polyphonie semble être la synthèse de tous les mouvements proposés par chacune des lignes sonores.

Avec cette polyphonie je ne pense pas harmonies, mais harmoniques, et celles-ci contrôlent la qualité de la matière sonore (6).

Pour l'architecture musicale j'en perçois d'autres que celles venues de la danse ou de l'allegro classico-romantique allemand, ou du fugato.

Le moyen fugue ou fugato n'est d'ailleurs pas toute la musique : ce n'est que le moyen le plus simple pour obtenir l'impression de continuité, sans laquelle le discours musical ne peut être réalisé (7).

(1)) En effet, ce sont les harmoniques qui donnent le timbre. Mon quatuor flûte, violon, clarinette et harpe, par son enregistrement au gramophone, en donne une démonstration dont la valeur a été signalée dans cette revue même. Démonstration qui me permet d'affirmer qu'en dehors de la valeur du microphone, et de la qualité de la matière du disque, il y a mon écriture musicale elle-même, dont la technique permet de conserver à l'enregistrement l'audition pure des timbres instrumentaux.

(2) La ligne grégorienne et la vocalise de plein air sont aussi des rondes autour d'une note qui domine. Rondes durant lesquelles s'expriment lignes et rythmes et l'harmonie même. La caisse de résonance du luth, comme celle du piano, crée aussi cette sphère sonore où s'inscrivent lignes et rythmes.

(3) Et cette façon de réaliser l'ambiance tonale ou modale nouvelle, est beaucoup plus racée que toute autre façon-écrite ou non écrite : une fondamentale se dégage toujours d'une polyphonie.

(4) Fauré intuitivement procède de même, lorsqu'il fait monter ses instruments au médium et à l'aigu avant de trouver le ton nouveau.

(5) Celui-ci n'est qu'un moyen et ne doit être employé qu'à son heure.

(6) Le contrôle du sens instrumental, qu'il ne faut pas confondre avec le sens orchestral, est dans la tradition même du génie musical français.

(7) La fugue et le fugato m'apparaissent bien souvent comme une frise en double, triple, quadruple grecques. Je ne ressens d'émotion architecturale complète que dans la perception d'équilibres entre des éléments différents, réalisés grâce à des apports perçus par le musicien.

Il y a beaucoup d'œuvres réellement musicales, dont la matière sonore n'est pas *phonogénique* :

Elles créent la ligne, le rythme, l'harmonie, l'architecture, mais ne créent pas le son.

Je ne peux oublier les possibilités phonogéniques de la matière utilisée (1). Et je suis convaincu qu'il est nécessaire de songer toujours au drame de la matière sonore s'affrontant avec la pensée musicale et risquant, si le musicien ne peut s'en rendre compte, d'absorber celle-ci ou inversement.

Le sujet exprimé exerce aussi son influence et je crois, qu'à égalité de perfection technique, un-fox-trott ne peut égaler une œuvre dite symphonique.

Mes pôles d'attraction ?

La musique française depuis mille ans.

Mes pôles de répulsion ?

Je n'ai pas à y songer, puisque je vais ailleurs.

J'aime, ou mieux, je comprends toutes les musiques, mais comme tout vrai musicien je ne puis faire que la mienne.

Une constatation générale pour terminer :

Il me semble que n'ont été et ne sont reconnus grands musiciens internationaux que ceux qui s'expriment parfaitement dans la langue adéquate à leur géographie, à leur ethnographie.

Il me semble que l'évolution totale d'un musicien n'est réalisée qu'avec l'identification de sa personnalité et du génie musical de sa race (2).

Toutes ces remarques et réflexions ne sont peut être pas La Vérité totale, mais elles constituent une vérité. (3).

Georges MIGOT.

(1) Toutes mes œuvres observent cette loi, depuis mon *Paravent de laque* (1910) jusqu'à mes dernières œuvres, en passant par les *Agrestides*, *Hagoromo* et mes suites pour piano, orchestre ; harpe et orchestre ; violon et orchestre.

(2) Un des plus beaux et plus proches exemples nous a été fourni par un musicien français prisonnier en Allemagne du Nord (1915-1918) et qui jouant le thème de *l'Après-midi d'un faune* de Debussy, s'entendit dire par le paysan réserviste allemand qui le gardait : « schön-folklore français ».

(3) Il y aurait aussi la question musique de théâtre chorégraphique et lyrique à traiter d'après mes œuvres de théâtre *Hagoromo*, *La Belle et la Bête*, *le Rossignol en amour* ; car il y a une évolution qui doit se faire.

