



Notre Esthétique

*Aujourd'hui chacun se crée
son esthétique.*

TAINÉ.

Répondant à un vœu maintes fois exprimé de voir réunis en un tout nos principes esthétiques épars un peu partout depuis une vingtaine d'années (1) nous voulons, dans ces quelques lignes, essayer de les formuler définitivement.

Passons rapidement sur quelques préliminaires indispensables et, sans reprendre *in-extenso* ce que nous avons dit déjà dans notre essai sur la mélodie (2), travail qui constitue un aperçu important de notre pensée, nous croyons devoir répéter ici que pour nous, mélodistes avant tout : « la mélodie ou monodie est le point de départ, la manifestation première de toute musique. Les faits musicaux sont d'abord d'ordre successif ou horizontaux, ils ne deviennent verticaux que par simultanéité sans cesser d'être horizontaux ».

Et aussi que : « les artifices de construction, initiation, augmentation, égalisation, diminution et renversement sont d'abord homophones, c'est-à-dire, qu'on les rencontre dans la ligne mélodique avant de les trouver

(1) Voir *la Revue musicale* de novembre 1921.⁵

(2) Voir le *Guide du Concert*, nos 29 à 36 de l'année 1928, également le numéro du 4 janvier 1929, pages 376-377.

dans l'ensemble polyphone et qu'ils ne sont pas des faits essentiels à la polyphonie, qui ne fait que de les emprunter et de les répartir (1) ».

Nous repoussons la superstition des modes et surtout des tonalités. Ceux-ci n'étant, en dernière analyse, que des faits d'ordre sociologique en état de perpétuel devenir.

En polyphonie le contrepoint est la forme supérieure parce que d'essence mélodique (succession). L'harmonie non la forme inférieure, mais une sorte de superstructure destinée à étayer le « tout musical ». L'Échelle des harmoniques en dehors de son rôle de renforcement d'un son donné — encore ce point de vue est-il discutable (2), — n'est en aucune manière une raison dernière des phénomènes musicaux. Elle est « un signe, mais non l'essence des « faits musicaux » (3).

Toutes les agrégations sonores (accords) sont légitimes. Il faut admettre deux manières de les employer : 1° par la préparation et la résolution ; 2° par l'attaque directe quel que puisse être l'agrégat qui précède ou celui qui suit. Dans ce dernier cas les accords prennent le nom de *timbre harmonique*. Il y aurait encore nombre de questions du même genre, préjugés désuets, préventions et partis-pris régressifs à réduire à leur juste valeur ; ce serait trop en dehors des limites que nous nous sommes assignées ici.

On a pu voir plus haut que certains artifices de construction sont mélodiques avant de trouver leur emploi dans la polyphonie. Ceux-ci, plus le morcellement dont il va être question, plus l'imitation par rétrogradation, le canon en écrevisse, le canon énigmatique, les combinaisons des uns et des autres sont, en tant que moyen de développement, purs procédés, application d'habileté, d'intelligence, technique ou métier en un mot (je dis en tant que moyen de développement autrement dit d'allongement, d'amplification d'une composition). Dès que ces aspects sonores (moins le renversement, et le morcellement et autres purement polyphones) sont présents dans la ligne mélodique pure, on peut les considérer comme n'étant plus du procédé voulu, mais comme un apport de création.

L'*adjonction constante*, comme moyen nouveau de développement, est la résultante d'une réaction contre l'abus du développement dit thématique. Elle entend accorder la plus grande part à l'inspiration ou apport

(1) *Guide du Concert*, numéro du 4 janvier, 1929, p. 889.

(2) L. BOURGUÈS et AL. DENÉREAZ : *la Musique et la vie intérieure*. Paris, Alcan pages 59 et 124, etc.

(3) CH. LALO, *Esthétique scientifique*. Alcan, p. 169.

de création, réduire autant que possible celle de la mise en œuvre, en d'autres termes diminuer le rôle de l'intellectualisme (1).

Le fond de l'œuvre d'art, cette substance musicale qui nous émeut, nous pénètre, nous étroit et nous échappe, nous transforme et nous élève momentanément au-dessus des matérialités ambiantes, le don mystérieux de l'inspiration, échappe à nos investigations ; c'est alors que désespérant de fixer l'infixed nous avons imaginé la *forme* à laquelle nous nous cramponnons jalousement, que nous voudrions immuable tout en sachant qu'elle est une chose vaine, illusoire.

Est-ce à dire, comme le prétendent certains, qu'il n'y a pas, qu'il ne doit pas exister de forme ? La plus élémentaire réflexion nous fait voir que rien n'est amorphe. Tout revêt une forme visible, tangible ou auditive, attendu que la forme est la manifestation matérielle et nécessaire de l'idée, de l'esprit, pour nos êtres physiques et limités.

La vérité est que le contenu doit déterminer le contenant. En d'autres termes : pas de forme fixe et préétablie.

Néanmoins la forme, comme il fallait s'y attendre, a évolué. Oh ! si peu ! en dépit des théoriciens et esthéticiens mystiques. Bach n'écrira pas comme son grand prédécesseur Porelli ; Beethoven ne coulera pas son métal musical en fusion dans les moules de Mozart ; Schumann différera des précédents ainsi que des Chopin, Liszt et Brahms. Les noms qui brillent au firmament de l'art furent en leur temps des pourfendeurs de règles, des briseurs de modèles.

La *forme* est une nécessité inhérente, inéluctable de notre nature terrestre. Elle n'est pas immuable. Pour nous, ce qui importe avant tout en art, c'est, — redisons-le, — l'idée, le *fond*, ce qui préexiste ; c'est ce qui nous fait vibrer dans la Pastorale du 8^e *Concerto Grosso* de Corelli ; dans l'Aria de *la suite en ré* de Bach ; dans la marche funèbre de *l'héroïque* de Beethoven ; dans le passionné et douloureux adagio de la 2^e *Symphonie* de Schumann ; dans la scène d'amour du *Roméo et Juliette* de Berlioz (adagio d'orchestre) ; dans le duo final de *l'Aïda* de Verdi, etc., et qui se révèle par la ligne sonore expressive (mélodie), alliée à une polyphonie (contrepoint ou harmonie) claire, riche et simple, heureuse réunion dénommée par nous « Le Tout musical réalisé ».

Si je me permets de souligner ce qui précède, c'est à seule fin qu'on ne

(1) Voir notre « Essai sur la mélodie », note préliminaire. *Guide du Concert*, numéro du 20 avril 1928, page 825.

se méprenne pas sur mes tendances qui, pour être évolutionnistes, n'en sont pas moins avides de netteté, de clarté, de beauté en un mot.

Parmi les procédés de construction de la forme musicale, — qu'il ne faut pas confondre avec les artifices — ces derniers étant utilisés par les premiers, — il en est un qui a la vie dure. Il ne semble pas être à la veille de trépasser, — nous voulons parler de *l'unité thématique*, l'emploi pour une pièce musicale d'une certaine importance, d'un dessin mélodique, d'une mélodie bien déterminée auquel on donne le qualificatif de *thème*. A ce premier thème s'adjoint bientôt un deuxième thème — ce qui, soit dit en passant, s'éloigne de l'unité! — Ces deux thèmes répétés, scindés, défigurés par les artifices dont nous avons parlé plus haut forment l'œuvre. Cette opération, toute mécanique, qui consiste à malaxer les mélodies-thèmes prend le nom de *travail-thématique*.

Bien souvent, en écoutant telle sonate ou symphonie doctrinale on se surprend disant : c'est un peu long ! A ce moment-là, croyez-le, c'est du travail thématique, de l'unité thématique, du remplissage qui se déroule. Admirables chez Mozart et Beethoven, ces développements sont insipides et fastidieux chez la plupart des imitateurs, Brahms excepté.

En ces derniers temps n'a-t-on pas vu surgir toute une école qui imposait un thème unique pour les divers morceaux d'une même sonate ou symphonie ?

L'*adjonction constante* (1) d'éléments musicaux, nouveaux, comme moyen de développement d'une œuvre musicale, est tout opposée à l'unité thématique, non à l'unité de style — ce qu'il importe de ne pas confondre. Cette nouvelle manière de bâtir une œuvre musicale consiste, non à employer une ou deux mélodies mais, à multiplier les motifs — musicaux (2) autant que le sens des proportions, le sentiment de l'ordonnance le permettent, avec répétitions d'épisodes, mais aussi avec la suppression de tout morcellement ou travail thématique, les mélodies n'étant plus érigées en sujet de rhétorique musicale. L'adjonction constante s'est manifestée dans notre production musicale sous deux aspects ou degrés. Au premier degré on se trouve en présence de thèmes nombreux, autrement dit de *timbres mélodiques* nettement déterminés, non encore une ligne

(1) Voir sur ce sujet la *Vie musicale* de Lausanne du 1^{er} novembre 1912.

(2) Un motif est la plus petite manifestation musicale, trois sons dont un seul différent de hauteur suffisent pour la constituer.

sonore idéalement infinie (1). La presque totalité des procédés de construction y est conservée ; seulement — et ceci est le point significatif, — au cours de l'action musicale (nous entendons par là le déroulement d'une œuvre), les thèmes sont répétés, transposés, augmentés et diminués, mais, *ils ne sont plus jamais dénaturés ou mutilés par le morcellement. Ils sont toujours complets, pareils à leur première présentation ou exposition. C'est ce qui les accompagne qui varie.*

Voici trois arguments qui nous incitent à rejeter le morcellement :

1° Une mélodie est par elle-même un tout qu'il ne faut pas comparer au discours articulé ainsi qu'on la fait trop souvent, méconnaissant sa mystérieuse essence. Elle souffre d'être mutilée ;

2° Pour qui peut voir ce qu'il entend, une mélodie est aussi une forme sonore définie, une ligne sinueuse qui possède une plasticité dans sa succession faite de continuité qui s'impose à l'entendement et à la vision intérieure ; toute brisure lui nuit ;

3° Elle est plus encore, si nous songeons à sa valeur expressive.



Ce qui caractérise l'adjonction constante au 2^e degré c'est : 1° *l'absence de thèmes* ; 2° la part la plus large, parfois unique, faite à l'inspiration (2). Son idéal serait une musique infinie ne revenant guère sur elle-même, étant *par-delà le bien et le mal* en perpétuel devenir. (Des répétitions s'y rencontrent, principalement dans des pièces d'une certaine dimension.

(1) *Symphonie pour orgue*, Op. 67, Coppenrath-Regensburg. *Trois sonates pour piano*, Op. 68, 69, 70. Simrock, Berlin.

(2) On trouvera ci-dessous une liste de nos œuvres les plus significatives dans ce style :

Op. 76, 3^e *Symphonie*, manuscrit, inédite ; Op. 85, *Sonate pour Alto*, manuscrit, souvent entendue ; Op. 86, 4^e *Symphonie*, manuscrit, inédite ; Op. 90, 6^e *Quatuor*, manuscrit, exécuté ; Op. 94, *Sextuor* cordes et piano, manuscrit, exécuté ; Op. 95, 5^e *Symphonie*, manuscrit, inédite ; Op. 96, 7^e *Quatuor*, manuscrit, exécuté ; Op. 98, 2^e *Trio*, manuscrit, exécuté ; Op. 99, *Sept Préludes* pour piano, manuscrit, exécuté ; Op. 102, 2^e *Quintette*, manuscrit, exécuté ; Op. 105, 1^{re} *Suite* pour orchestre, manuscrit, inédite ; Op. 107, *Caprices*, études pour Quatuor, manuscrit, inédite ; Op. 109, 6^e *Symphonie*, manuscrit, inédite ; Op. 110, 2^e *Suite* pour orchestre, manuscrit, inédite ; Op. 111, *Suite* pour violon seul, manuscrit, inédite ; Op. 114, *Messe brève à 4 voix*, manuscrit, inédite.

Ce qui précède ne prétend pas négliger un certain nombre de pièces de moindre importance.

Elles font office de détente pour l'auditeur, et ne nuisent pas à l'homogénéité).

L'adjonction constante comme doctrine se base sur l'échelle des treizièmes chromatiques, non d'octave.

Tous les systèmes musicaux antiques, exotiques et contemporains sont basés sur le diatonisme ou prédominance des valeurs acoustiques doubles. Ils sont surtout : « Superstition des nombres, superstition magique à l'origine, comme on le voit bien chez les premiers Pythagoriciens, devenue superstition scientifique ou métaphysique sous les formes dogmatiques de la pensée moderne » (1). Le système que nous préconisons, dit des treizièmes chromatiques, est basé sur la prédominance des valeurs acoustiques simples. Depuis l'adoption du tempérament égal au début du XVIII^e siècle, nous disposons, dans l'espace compris entre deux sons de même intonation, mais de hauteur différente qu'on appelle octave (huitième) en diatonisme, de douze valeurs acoustiques simples ou degrés sonores. D'après l'échelle musicale présentée par M. V. Mahillon acousticien et conservateur du Musée du Conservatoire de Bruxelles, au Congrès Musical de Paris, en 1910, adopté par celui-ci, le retour périodique d'un son de même intonation à hauteur différente se chiffre :

1, 13, 25, 37, 49, 61, 73, 85, 97 et 109

et non

1, 8, 16, 24, 32, etc.

Repoussant le diatonisme comme point de départ, nous basons notre système d'échelle sonore des treizièmes chromatiques sur le chromatisme.

Au lieu de sept notes nous en aurons douze.

Au lieu de sept intervalles nous en aurons douze.

Exemple : l'intervalle de seconde sera de *do* à notre *do* #, deux valeurs acoustiques simples.

L'intervalle de tierce sera de *do* à *ré*, trois valeurs acoustiques simples et ainsi de suite.

Notre tierce actuelle devient une quinte.

Notre quinte actuelle devient une huitième ou octave.

Notre octave actuelle devient une treizième.

D'où suppression des termes justes, majeurs, mineurs, etc.

Nous nous empressons d'ajouter que chacune des douze valeurs contenues dans l'espace d'une treizième doit être désignée par un nom ou

(1) CH. LALO, Op. cit., p. 59.

un indice fixe et définitif, soit les lettres de l'alphabet ; qu'une portée de six lignes au lieu de cinq suffirait pour écrire tous les sons à une place invariable. Bien loin de compliquer la lecture musicale comme on serait tenté de le croire à première vue, l'adoption de cette nouvelle notation de la hauteur des douze degrés sonores faciliterait cette lecture : 1° par le fait même de la fixation du nom et de la position assignée à chaque son une fois pour toutes ; 2° par la suppression de vingt-huit signes, savoir : les 7 clefs, les 7 ♯, les 7 ♭, les 7 ♮ ; plus celle des sept triples dénominations actuelles des notes : *do ♭, do, do ♯, ré ♭, ré ♮, ré ♯*, etc., soit vingt-et-une.

Au total : 28 signes + 21 dénominations = 49.



Ce qui précède est en partie la réalisation du théoricien Max Mayer pour qui « les termes majeur, mineur, dominante, etc., n'ont qu'une valeur historique et non scientifique ».

La gamme-type de notre système est celle dite chromatique.

Nous conservons les termes tonique, dominante, sensible en leur attribuant un rôle nouveau. Par exemple, nous n'admettons comme *tonique* que la note terminale d'une mélodie, ou l'agrégat final d'un morceau ; nous érigeons en *dominantes* les notes rencontrées le plus fréquemment dans le cours d'une mélodie et nous attribuons la qualité à toute note de de tendance attractive ascendante ou descendante (1).

Tout ce qui précède indique suffisamment, pensons-nous, que notre système musical, dans sa partie purement scientifique, intellectualiste si l'on veut, ne connaît ni modes, ni tonalités. Ces deux aspects de l'ancienne réalité musicale n'ont droit de cité que dans le seul domaine de l'acoustique.

Les principes essentiels étant posés, l'adjonction constante comme doctrine se résume comme suit :

- 1° Elle érige l'échelle des treizièmes chromatiques en mode unique ;
- 2° Elle tolère les modes et tons en tant qu'incursion sur d'anciens domaines ;

(1) *Guide du Concert*, numéro du 4 mai 1928, p. 888.

- 3° Elle considère la *Mélodie* comme élément premier et principal ;
 4° Veut la multiplication des motifs mélodiques ;
 5° Ignore le thème et la rhétorique musicale ;
 6° Admet comme artifices de construction mélodique, l'augmentation et la diminution ;
 7° Tolère l'imitation et le renversement ;
 8° Prohibe l'égalisation ;
 9° Admet dans le *tout musical réalisé* outre l'augmentation, la diminution, l'imitation et le renversement : l'imitation canonique sous toutes ses formes (moins celle dite par rétrogradation) ainsi que la répétition de fragments ou épisodes ;
 10° Veut la clarté dans l'ensemble et les détails, la sobriété dans l'emploi des moyens (voix, instruments), des nuances d'intensité, des différents timbres ;
 11° Repousse l'abus des altérations artificielles des timbres (sourdines et autres), des longueurs ;

L'adjonction constante ne reconnaît pas en musique de repos absolu (cadence finale) parce que : 1° l'Absolu, en toutes choses n'est qu'un ensemble de relativités complexes ; 2° qu'en musique, le repos n'est qu'un arrêt conventionnel ayant acquis force de loi, gros d'un besoin de continuité à l'état potentiel. Aussi bien, rien ne peut obliger à terminer un morceau de musique dans le sens modal ou tonal du début : le son d'initiation, de commencement, de vouloir ne pouvant être semblable à celui de connaissance, de possession ou de renoncement (1).

Ce style pourrait être dénommé de la haute improvisation comme il s'en trouve dans les dernières œuvres de Beethoven, qui n'osait toutefois s'y livrer entièrement. « Le grand style de Beethoven, sur le tard, dit André Suarès, est celui de l'improvisation. Là, enfin il est neuf et il est libre. Il se le reproche à ce qu'il semble, tant l'école et le préjugé scolastique ont de force, même sur le génie le plus rebelle à toute contrainte. J'attribue à ce remords la recherche de la fugue, qui obsède alors Beethoven (Opus. 101, 106, 110, messe en *ré*, dernier quatuor gr. fugue), et l'entrave si souvent » (2).

La musique qui emploie comme élément fondamental le son, et dont la puissance d'expression reste vague et indéterminée, n'a pu se voir

(1) *Guide*, ib. 890. Grétry, qui le croirait, avait déjà émis des idées de ce genre.
 (2) *La Revue musicale*, nov. 1921.

imposer une rhétorique que grâce à une méconnaissance profonde de son essence.

Il est superflu, pensons-nous, de parler ici d'atonalité et de polytonalité. Ce qui précède montre assez ce que nous sommes à cet égard. Pour nous l'atonalité consiste en l'absence de toute tonalité fixe et préétablie (1).

Aux partisans attardés de l'unité thématique, de la tonalité, etc., on peut dire que l'art musical, en tant qu'Art, est par-delà des modes, des tonalités, des systèmes. Il n'existe heureusement aucune recette pour créer les chefs-d'œuvre, pour assurer l'unité de style. La Beauté, la seule chose dont il devrait être question, la beauté d'une œuvre résulte d'un ordre de choses autrement complexe et élevé que celui de tel ou tel procédé de facture.

Non seulement toute réalité esthétique comporte une imposante hiérarchie d'éléments numériques, psycho-physiologiques, psychologiques et sociologiques, mais en outre, la gestation de l'œuvre d'art est encore et avant toute autre chose une fonction, un jeu sublime, résultant de combinaisons innombrables encore inconnues des facultés supérieures qui forment notre individualité.



Une loi domine l'évolution musicale, celle des trois états de la musique formulée et vérifiée quatre fois dans l'histoire par l'éminent esthéticien Charles Lalo (2).

« Ces trois phases ont un centre qui les caractérise : l'état classique, entouré par un âge antérieur où l'on peut distinguer des primitifs et des précurseurs, et un âge postérieur où il convient de séparer la phase romantique et la phase décadente, l'âge classique lui-même comprend les vrais classiques et les pseudo-classiques » (3).

« Les âges classiques, âges de pureté, de clarté et de sobriété tant dans la forme que dans le fond, sont suivis de la réaction romantique caracté-

(1) *Guide*, ib. p. 888. S'il faut en croire F. de Ménil, Gesualdo Prince de Venosa (1560-1614), méprisant les règles des théoriciens pédants, érigea en doctrine le système de la tonalité libre (Voir *l'École contrapunctique flamande*, p. 273).

(2) Op. cit. p. 259.

(3) Op. c., *id.*, p. 259.

risée par l'impureté des techniques et le mélange des genres » (1).

L'impureté des techniques et le mélange des genres sont malheureusement en haute estime à l'heure présente. De rares signes font prévoir l'avènement d'une plus saine pensée, car, la musique, plus que tout autre art, est l'expression de notre moi, l'extériorisation de notre tempérament. Née avec les premières émotions et sensations de l'homme, elle fut à l'origine alliée à la parole, celle-ci lui servant de support. De là proviennent les innombrables mélodies populaires spontanées et anonymes, qu'on trouve chez tous les peuples. A un degré supérieur d'évolution nous avons pu la comprendre, la saisir séparée de la parole. Aussi bien, la musique *absolue*, d'autres disent *pure*, est-elle seule *la musique*. Son domaine est la musique instrumentale sans titres, paroles ni programmes (Sonates, Symphonies, etc.).

Romain Rolland (2) déclare avec raison que « la musique doit se dégager de toutes les prétentions littéraires et philosophiques de la rhétorique musicale que les siècles nous ont léguées ».

Le sentiment, face affective d'une tendance, joue assurément un grand rôle dans l'art « mais son action pour y être très réelle n'en est pas moins indéterminée comme celle d'un moteur puissant qui ne dirige et n'organise rien par lui-même » (3).

L'œuvre d'art ne commence que là où une technique admise et sanctionnée par une élite, règle, ordonne l'apport du sentiment. Ce qui est exprimé par la musique est et doit rester vague et indéterminé. L'inspiration obéit à des poussées de sentiments divers conscients, plus souvent subconscients, passés, présents, même futurs. Il ne faut pas vouloir comprendre la musique. Nous l'avons dit déjà : elle ne s'explique pas, on la sent, on l'éprouve et en tant que technique (réalisation écrite) elle est bonne ou mauvaise. Tout est là. Lorsque la musique intervient comme adjuvant, comme stimulant dans une œuvre dramatique ou littéraire (mélange des genres), elle ne passe au second plan qu'en apparence. Sa puissance reste souveraine. Cela se voit dans l'Opéra, ce parasite hybride musico-littéraire. Du sein de la décadence contemporaine doit naître un nouveau classicisme. Ce qu'il sera, nul ne peut le prévoir. Quoi qu'il en soit, notre pensée est qu'étant subjective la musique doit rester une éma-

(1) *Id.*, p. 303.

(2) *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 273.

(3) CH. LALO, *Op. cit.*, p. 8.

nation d'un état d'âme de l'artiste créateur, qui s'impose par sa pureté, laquelle ne crée pas de conflit intellectuel par la poursuite chimérique du proposé et du réalisé.

La musique doit être entendue et aimée pour elle-même.

« Si la musique peut atteindre l'être sans passer par l'intelligence, le rythme émotionnel ne reste pas sans écho dans la conscience. C'est alors que s'éveillent des sentiments et des idées habituellement associés à des états moteurs et affectifs » (1). Cela sera donc le fait indirect de la musique variable d'individu à individu, et chez le même individu de moment à moment.

On peut vouloir se représenter quelque chose en entendant de la musique. Ceci est très légitime, même très fréquent. Reste à apprécier si cela est bon, mauvais ou simplement utile. Celui qui, à l'audition d'une symphonie descriptive, d'un poème symphonique, d'un oratorio, ou d'un drame lyrique de Verdi ou de Wagner ne se soucie aucunement du sujet, argument ou action pour n'écouter que la musique, celui-là, croyons-nous, est un pur remarquablement doué.

Pas davantage l'auditeur ne doit vouloir expliquer le contenu émotionnel d'une œuvre de musique pure.

Pour le compositeur la production doit être l'expression sincère de son propre *moi*, avec ou sans représentations ; l'artiste en a, tout comme l'auditeur, mises en éveil chez lui par association. Pas plus que l'auditeur il ne peut ni ne doit vouloir les déterminer.

Lorsque de propos délibéré le compositeur se propose d'exprimer par sa musique des idées, des sentiments étrangers — poème symphonique, oratorio, opéra, — il devient objectif, impur par le mélange des genres. Remarquons toutefois que cet objectivisme est nécessairement imprégné de subjectivisme, car l'auteur fait comme l'acteur qui entre momentanément dans la peau du personnage qu'il représente : il revêt de sa propre substance musicale les idées, sentiments ou images qu'il a en vue.

Quoi qu'il en soit, nous estimons que, n'est un pur que celui qui, répudiant tout compromis, fait de la musique pour elle-même. Qu'on se garde de prétendre qu'il n'en résultera que de froides et ternes élucubrations : l'être humain étant sans trêve sous l'impression d'un sentiment, d'un état affectif, il ne pourra produire rien d'insignifiant sauf, bien entendu s'il est

(1) BOURGÈS et DÉNÉRÉAZ, Op. cit., p. 26.

médiocrement doué mais, sans doute, rien d'autre non plus que *des dynamismes d'états d'âme vagues et indéterminés*, ce qui est le propre de la musique. Nous n'avons pas à émettre de regret sur cette impuissance qui n'en est pas une : « La musique règne sur le monde intérieur et ne ferait que perdre au contact immédiat des idées, qui gardent toujours, quoi qu'en ait dit Platon, un relent de réalité » (1). L'œuvre de Beethoven est là pour faire la preuve. Les rares titres que l'on rencontre dans son œuvre, et qui ne sont pas toujours le fait du grand maître, ne sont pas probants pour la thèse opposée.

Si parmi les œuvres à programme se trouvent des pages nombreuses d'une belle musicalité, elles n'en sont pas moins inférieures au sens strict de l'art pur.

Qu'on nous comprenne bien : il n'est nullement en notre pensée de retourner ni dans la *limpidité classique* passée, ni dans le « pathos romantique » (2) également derrière nous, et, qu'on ne saurait entièrement condamner. Ce que nous voulons ardemment c'est une production musicale conçue dans le sens le plus étendu que cette proposition suppose, en évitant les limites de l'indéterminé, sans aucun alliage *poétique, dramatique, littéraire* voulu de propos délibéré. En l'observance de cette règle réside toute sécurité vis-à-vis du « mélange des genres » et des « impuretés des techniques ». Les attractions mélodiques, les affinités harmoniques sans heurts, ni attaques brusquées voulues, mais dictées intérieurement et non contrôlées par de sèches théories surannées, suffisent largement pour créer de la pure musique. On pourra méditer les belles paroles suivantes : « Toute esthétique plongera désormais ses racines dans les profondeurs de l'inconscient et tirera sa plus belle sève de ces réserves ténébreuses. Toute donnée trop claire paraîtra insincère, contraire à la multiplicité de la vie, et par conséquent à l'art qui en est le symbole » (3).

Enfin on voudra bien se rendre compte aussi que loin de tenir la porte ouverte à tous les abus, à toutes les licences, nous pensons avec Hector Berlioz que : « Tout est bon d'ailleurs, ou tout est mauvais, suivant l'usage qu'on en fait et la raison qui en amène l'usage » (4) emploi qui, ajouterons-nous, sera régi par une saine et forte discipline.

(1) BOURGÉS et DÉNÉRÉAZ, Op. Cit., p. 27.

(2) *Id.*, p. 561.

(3) *Id.*, p. 559.

(4) H. BERLIOZ, *A travers chants* (Calmann, Paris), p. 312.

Pour conclure, ajoutons que, fidèlement attachés par tempérament à la noble lignée des classiques, nous désirons que les pièces de musique, en dehors de la désignation générale de sonate, symphonie, trio, quatuor, etc., n'en doivent avoir d'autres que celles relatives à leur mouvement : lent, modéré, vif ou leurs dérivés ; que tout titre est à rejeter parce que créateur d'équivoque, d'impureté, d'incompréhension ; que la musique vocale à ambitions élevées de demain sera souverainement mélodique, chantante et sans parole.

« Chante, ne parle plus », dit Zarathustra et, de fait, là où la parole est impuissante, commence l'éloquence tout intérieure de la musique.

Désiré PAQUE.

