

LES DEUX SEXES DE LA MUSIQUE

par Prudent Pruvost.

J'avoue ne pouvoir cacher ma surprise quand il m'arrive de lire certains ouvrages dits de vulgarisation, que l'on publie à la journée, sur la technique, l'esthétique et l'histoire de la musique.

Dans ces livres si nombreux, si fréquemment inutiles, qui ne sont, en général, que des compilations plus ou moins adroites, les auteurs semblent, avec une vanité non dissimulée, célébrer la consécration d'un progrès indéfini dû à quelques générations de musiciens. Pour être plus précis, ils nous déclarent tout net que la musique véritable date tout au plus du XVI^e siècle ou plutôt du XVII^e, et que nous sommes les continuateurs de plus en plus savants de cette époque bienheureuse et originelle.

Nos contemporains ont la bouche pleine de ce mot : progrès, dont ils semblent avoir fait leur dieu. Vous le trouvez à chaque instant dans les discours de nos hommes d'Etat et dans les manuels de nos professeurs.

Il peut paraître téméraire de bouleverser une conception à la fois aussi orgueilleuse et aussi simpliste, mais je dois à la vérité de reconnaître que ce perfectionnement continu et illimité des êtres et des choses que l'on nomme le progrès, n'existe pas et ne peut exister.

La preuve en est tout entière dans cette étude seraine de la nature qui nous invite sans cesse à cette prudence et à cette réserve sans lesquelles il n'est point de science réelle ; et le plus bel enseignement que l'on doive en tirer, c'est que l'infini représenté par la nature ne peut être que périodique.

Toute progression est suivie d'une régression : c'est l'image de la vie elle-même. Toute créature connaît cinq stades principaux dans son évolution, dont le premier et le dernier ne durent qu'un instant : naissance, développement, apogée, déclin, disparition.

Il ne peut en être autrement des systèmes que nous élaborons, et qui trouvent dans leurs propres excès les éléments de leur ruine. Il y a des jours et des nuits et, conséquemment, des aurores et des crépuscules.

Dans les cours sans cesse renouvelés des saisons qui forment une année, l'été n'est jamais aussi près de sa fin que quand il jette sa plus belle fanfare ; et le plus doux des printemps n'a jamais empêché l'automne morose et le mortel hiver de compléter l'indispensable cycle éternel.

L'art est chose humaine ; tirez-en la conséquence. Tout être vieillit, tout système se désagrège, tout capital s'éfrite, et il n'est pas de fabule plus sottise que celle qui nous parle de cette menue pièce de monnaie placée à intérêts composés qui produirait de nos jours une somme si fantastique que le numéraire qui la représente ne peut exister.

S'il n'est pas de progrès indéfini, il est, au contraire, un principe immuable, indéfinissable dans son immensité, qui subsiste dans les grandes œuvres et qui les perpétue, un principe d'ordre, de proportions, d'harmonie qui, comparable au soleil, tantôt disparaît dans les nuées, tantôt resplendit dans un ciel pur.

Heureux les moments où les nuées se dissipent, déniées les heures qui retrouvent la lumière. Il est telles époques éclatantes, il est telles époques sombres et confuses dans la suite des siècles. Nul ne peut empêcher ces révolutions successives qui marquent les stades de la vie universelle.

On devrait pouvoir appliquer à tout artiste véritable cette belle maxime : *Quo doctior, eo modestior* est, tant il est vrai que l'histoire est là pour nous enseigner cette suprême modestie.

Les Grecs, qui furent maîtres en tous arts, avaient en musique trouvé des théories si parfaites qu'il ne sera jamais possible d'aller plus loin qu'eux-mêmes. Il n'en est pas moins vrai que leurs doctrines ne sont éteintes pour faire place, chez leurs successeurs de Rome, à des conceptions plus grossières.

Auvers cependant la joie de reconnaître que l'essentiel en fut conservé dans la liturgie chrétienne qui dura, musicalement, plus de dix siècles.

A l'époque de l'apogée de cet art grégorien, il se produisit conjointement une découverte harmonique, réellement scientifique, gigantesque dans sa simplicité, celle des accords premiers ou des accords organiques ; cette découverte, grosse de conséquences, ne porta pas ses fruits.

Ces deux systèmes musicaux, le mélodique et l'harmonique, qui furent, à mon sens, l'émanation — peut-être partielle — de la musique pure, ne tardèrent pas à être étouffés, au XIV^e siècle, par ce qu'on a appelé la polyphonie « commençaante », qui prit sa source dans l'*Ars nova* de Philippe de Vitry et qui, de développement en développement, de restriction en restriction — il faut le dire aussi — devint la musique moderne et finit par connaître, après une fortune prodigieuse, le déclin auquel nous assistons et qui est celui des races supérieures qui ont trop longtemps vécu sur elles-mêmes.

Que l'on me permette un instant de faire un retour en arrière. Si nous allons plus loin dans l'infini de l'origine des temps, nous verrons que les Perses, musiciens encore plus subtils que les Grecs

eux-mêmes, avaient peut-être trouvé la quintessence du métier musical avec leur gamme de dix-huit sons que certains musico-graphes appellent sans rougir la gamme des tiers de ton. Cette gamme, construite sur la seconde quinte d'une fondamentale, qui atteignait par conséquent, dans son second cycle, le 36^e harmonique comme élément constitutif, leur permettait cinq transpositions presque identiques, les seules qui soient réellement nécessaires dans la pratique. Sans avoir recours au système temporel ni au système pythagoricien, ils connaissaient toutes nos gammes et bien d'autres encore, dont il reste un très bel reflet dans la musique arabe actuelle.

Revenant à notre époque, je n'ai nulle envie d'étaler maintenant devant vous un panorama de la musique contemporaine. Il est fort difficile de juger impartialement les hommes avec lesquels on vit et les événements auxquels on assiste. Néanmoins, si l'on croit la multiplicité des théories harmoniques que l'on nous propose, et dont une grande partie, disons-le, ne repose sur aucune base scientifique positive, je suis enclin à ne remémorer le proverbe du roi Salomon : « Quand le peuple se révolte, les chefs se multiplient ». Quand les idées sont confuses, les théories abondent. Les nuées s'amoncellent.

Nous sommes arrivés à un moment de l'histoire musicale, où il n'est pas bon de dire : *Doctus cum libro*, car il y a, à présent, tant de livres où la science est si souvent faussée, que l'excellent se cache et que le pire domine.

Les conservatoires, qui devraient veiller à cette anarchie commençaante et la maîtriser, n'ont pas les moyens de le faire. Une partie notable des préteurs qui officient dans le temple ne croit plus aux dogmes enseignés.

Pour tout dire, l'Ecole ignore la science fécondante, la science acoustique, seule base irréçusable des études musicales. Cela me paraît énorme.

Dès le début de leurs études, on ne parle aux élèves-musiciens que des notes de la portée, qui ne sont que les lettres d'un alphabet, alors qu'il faudrait immédiatement aller au plus profond, puisque chacune d'elles constitue une multitude de sons, totalement différents les uns des autres par leur origine et par leur nature. Faut-il rappeler Pascal, en disant qu'il n'y a qu'un infini petit et un monde, semblable à tout à l'infiniment grand ? Pour cette raison je crois que l'étude de la polyphonie naturelle est inséparable du solfège mélodique.

Il ne se passe rien dans la vie universelle qui ne se manifeste par un son, par un bruit, lequel n'est lui-même qu'une réunion confuse de sons qui s'entre-choquent.

Un son, qui n'est *jamais* une simple note, peut être considéré comme un être vivant, doué d'organes qui lui sont propres. Il est en réalité ce qu'on nomme un accord ou plutôt un timbre. Un groupe de sons est exactement comme une agglomération, une société d'êtres vivants, où, selon les circonstances, vous constaterez l'harmonie ou la guerre, l'ordre ou le désordre. La connaissance des causes et des effets de cette concordance des sons forme le plus beau et le plus nécessaire des cours d'initiation musicale.

Ce qu'on appelle, en langage pédagogique, l'harmonie, est une science indispensable parce qu'elle permet de cataloguer les caractéristiques des nombreux êtres sonores qui constituent la musique. Je n'hésite pas à dire qu'elle est encore dans l'enfance.

Les théoriciens qui l'enseignent, avec leurs renversements, altérations, résolutions, appoggiatures, attractions supposées, qui sont autant de puérites difficultés accumulées pour empêcher de saisir le sens profond, le sens immédiat de la musique, n'ont vu que le côté apparent du monde sonore, ou bien encore n'ont forgé que les combinaisons qui leur ont paru les plus commodes pour leurs démonstrations.

Les professeurs d'harmonie nous parlent sans cesse de leurs trois cadences, qui sont pour eux le « summum » de l'art. Que le lecteur me permette de leur faire remarquer qu'on peut en noter plus de quatre cents, rien que sur la seule finale, dans les six modes d'une simple gamme diatonique.

Tous les accords possibles, ou pour mieux dire, tous les timbres existent à l'état naturel ; et c'est pour cette raison que les études acoustiques sont indispensables à tout musicien.

Rameau, quand il forgeait sa basse fondamentale, et quand il imaginait ses renversements, n'avait entrevu qu'une faible partie des phénomènes sonores, et il en tira des déductions que l'exigüité de l'horizon exploré devait rendre caduques.

Léonard de Vinci recommandait à tous ceux qui voulaient devenir peintres, d'observer avant tout les multiples aspects de toutes les choses ; il parle dans ses ouvrages des taches des vieux murs où tout être doué pour le dessin pouvait discerner des formes harmonieuses. De même, il n'est pas, pour le musicien véritable, de manifestation sonore, si petite soit-elle, qui ne lui donne sujet à des réflexions fécondes, dès qu'il a été initié à l'étude de la vie des sons dont il va se servir sa vie durant.

J'arrive bientôt à ce qui justifie — incidemment — le titre de cet article.

Parmi les êtres sonores qui vivent autour de nous, il en est de singuliers, comme cet accord de double triton enfermé dans l'octave, et qui divise conséquemment cette octave, portion harmonieuse de l'infini, en deux parties sensiblement égales. L'accord, appelé par les harmonistes accord de septième diminuée, complété à l'octave par une quatrième tierce mineure, amplifiée ce timbre de double triton, subdivisive cette fois en quatre parties égales ; il donne la sensation troublante de l'imprécision et du mystère.

Il est un timbre, peut être encore plus étrange, assez rare dans la nature : c'est cet accord non catalogué composé de trois tierces dures majeures, qui divise ce que nous pouvons percevoir de l'infini en trois parties égales et qui, joué sur le piano d'une façon prolongée, ou encore arpeggé sur plusieurs octaves, laisse à l'imagination une impression féérique indéfinissable.

Un accord octavial dont on ne parle pas, qui est l'octocorde hellénique des Pythagoriciens, composé d'une quarte, d'une seconde et d'une autre quarte, *sol, do, ré, sol*, par exemple, timbre très fréquent dans les phénomènes naturels, produit un effet grandiose d'immensité, effet qui se justifie par la présence des deux quintes fondamentales, resserrées dans l'octave de la dominante. C'est un des modes primitifs de trois sons. Il semble jeter à travers l'espace l'appel à toutes les forces de la vie pour participer à quelque grande fête sonore.

Avez-vous quelquefois écouté le ronronnement d'un moteur d'avion dans sa course aérienne ? Il produit un accord parfait si plein, si sonore que l'on croirait assister au prélude d'un orgue gigantesque jouant au zénith. Au premier effort du moteur, cet accord se transforme en un accord plus complet de septième, bientôt amplifié à l'octave et à la neuvième.

J'arrive tout naturellement — parmi tant d'autres que je ne puis citer — à vous parler de ces accords parfaits qui composent, dans le monde des sons, ce qu'on peut en appeler le genre humain et qui, à son image, se divisent en deux sexes formés d'une façon différente.

De même que dans la vie humaine, où la réunion des sexes constitue un des plus grands attraits et est une nécessité pour la perpétuation des espèces, nous observons dans la vie musicale, des phénomènes tout semblables.

Aucune musique réellement vivante ne se fait sans eux et l'harmonie véritable naît précisément de mariages judicieux entre des êtres sonores d'une heureuse complexion.

Pourquoi a-t-on appelé ces deux sexes de la musique le majeur et le mineur ? Nous n'en saurons jamais rien. En effet, y en a-t-il un qui soit supérieur à l'autre, ou qui soit plus utile ? Il me semble qu'ils sont également importants et indispensables et que par conséquent ils peuvent être considérés comme majeurs tous les deux puisque, l'un et l'autre, représentent une nécessité vitale pour la musique.

Quoi qu'il en soit, quelque impropreté que ces termes possèdent, ils sont consacrés par l'usage et rien ne peut fléchir ce tyran. Mais il m'est permis de croire que l'art musical aurait gagné quelque brin de beauté supplémentaire si sa terminologie avait pu s'enrichir de ces deux qualificatifs de masculin et féminin pour désigner les accords majeurs et mineurs.

Que le lecteur pardonne à l'auteur quelques instants de fantaisie pour avoir essayé d'expliquer à sa façon ce que le pédantisme musicologique a nommé pompeusement le dualisme harmonique.

Et pour revenir au fond lui-même de notre sujet — car il nous faut bientôt achever cet article — que cela ne fasse pas oublier que je désirerais avant tout faire partager aux musiciens qui ne lisent, ma conviction que la musique a tout à gagner à l'étude raisonnée des phénomènes naturels qui servent à former son langage et qu'elle n'a jamais eu autant besoin des lois qui se dégagent de leur contemplation, et que terminerai en paraphrasant le vers immortel de Virgile :

*Heureux qui pénétrant la profondeur des choses
En comprend la splendeur et les métamorphoses.*

PRUDENT PRUVOST.

UN ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE BENOIS

ou

SUR LA MANIÈRE D'INTERPRÉTER "PETROUCHKA"

par Marc Semenov.

— Vous venez me parler de *Petrouchka*... mais j'ai tout dit dans mon feuilleton russe, cette semaine, aux *Dernières Nouvelles*...

— Non, protestai-je, vous n'avez pas exprimé toutes vos pensées... je le sais, maître... il y a toujours ce que je ne sais quoi de plus secret, de plus cher qui, dans sa pudeur, recule devant la plume...

Et j'insiste, et très vite, mon interlocuteur qui est avec M. Stravinski, l'auteur de *Petrouchka*, et moi nous quittons les relations anecdotiques pour l'aspect psychologique et philosophique de cette œuvre. Mais là, M. Alexandre Benois se récrie :

— Non... ne me parlez point de tous ces *Facino Cane* de Balzac. Que m'importe l'artiste qui quitte ses habitudes, devient un autre que lui par l'ivresse des facultés morales, qui doit ses dons à quelque seconde vue... Ni Stravinski, ni Diaghilev jadis, ni moi n'avons conçu de substruction philosophique pour *Petrouchka*... Aucune allégorie... A l'époque de la conception, j'étais à Pétersbourg, Stravinski à Beaulieu-sur-Mer ; nous travaillions dans un échange continu de lettres. L'œuvre mûrit définitivement à Rome. Déjà je guidais Fokine que mes idées pour la partie chorégraphique déconcertaient parfois. Comme pour le *Palais d'Armide*, le *Rossignol* (première version), je percevais — et c'est toujours ma méthode de travail — l'unité à réaliser entre le plan des décors et celui de l'évolution des personnages. L'actuel « Opéra Russe à Paris » m'a demandé de « refaire » *Petrouchka* qui, vous le savez, a été interprété avec des modifications à Pétersbourg, Copenhague, Milan. Aujourd'hui, nous en sommes à la cinquième édition revue et corrigée ». Que je vous dise tout de suite que je suis loin d'être ravi de la manière dont, à ce qu'il semble, cette œuvre est interprétée en Allemagne. On ne voit plus qu'abstraction germane, Humanité avec un grand « H », acception philosophique, mais on cherche encore la foire, la fête foraine, *Petrouchka*, notre Pierrot, notre Fallaise russe...

Pour la réalisation de notre œuvre, je reviens aujourd'hui à l'idée du début : le cadre de la baraque en planches. J'ai repris de même, à ma première vision de *Petrouchka*, l'effet du ciel sombre, lourd, hivernal, faisant apparaître plus fortement, par contraste, la neige toute blanche. Le malheur, pour le côté « danses », a été le défaut de contact, par manque de temps, avec Mme Nijinska. Permettez-moi de lui dire, à cette artiste sincère, de grand talent, de goût si sûr, qu'elle possède, hélas ! cet esprit dictatorial, si féminin, je crois, et qui la fait se fermer un peu trop dans sa conception à elle et de ne écouter qu'au minimum les observations

pourtant justifiées d'autrui. Ainsi, à mon avis, et suivant ma vision d'auteur, l'action chorégraphique reste faible dans sa manière actuelle. Combien l'écart est grand avec le rêve que je faisais. Que de confusion sur la scène ! J'aime particulièrement, j'affectionne les constructions nettes, précises. Ce besoin de clarté vient, sans doute, de mes origines latines. De nombreux numéros importants disparaissent, se noient dans la masse des détails...

Cette petite chambre, la prison du misérable destin où *Petrouchka* se débat, appartient à l'ancienne mise en scène. Mais pourquoi le banc ? La chaise boiteuse, cassée des premières représentations, figurait mieux la réalité. Le malheureux poète ne possédait même pas un siège sur quel s'asseoir. Lorsque, dans son désespoir, il renverse ce banc malencontreux, le bruit est détestable et la colère enfantine après la grandeur du geste qui enfonce le mur...

— Vous n'ignorez pas, maître, que Mme Nijinska m'a formulé sa conception des « incohérences de poupées » dans le drame qui se joue entre *Petrouchka*, la Ballerine et le Maure (1).

M. Alexandre Benois sourit.

— Je suis l'un des auteurs. Je parle donc en mon nom personnel, pensant que Stravinski serait probablement de mon avis. Evidemment, il s'agit de « mécanismes » qu'un magicien anime. Mais pensez à l'*Apprenti sorcier* qui, lui aussi, donne vie à des objets inanimés. Qu'arrive-t-il ? Ceux-ci lui échappent presque aussitôt et deviennent des hommes... Je n'ai pas à expliquer les « symboles » représentés par nos trois héros. Je vous ai déjà dit que je fais les allégories... Mon goût est de voler ma pensée. Les idées universelles que figurent le poète *Petrouchka* et la Ballerine, la femme qui n'hésite pas entre l'amour de la brute qu'elle provoque parce qu'il est riche, et l'amour profond, douloureux, sentimental ? Je n'en parle pas. Je sais que là ne sont pas « incohérences de poupées », mais choses humaines, matière passionnelle... Vraiment le domaine des « poupées » se prolonge au delà des limites tracées par la musique et les auteurs... Fokine, dans la première exécution à Paris, Léontief, durant la seconde, à Saint-Petersbourg, Romanof, à Milan, suivaient plus précisément ma conception. Le grand Nijinski — le frère de Mme Nijinska — et Mme Karsavina savaient rendre avec maîtrise ce mélange d'« humanité » et de « mécanisme » alternés : lorsque la ballerine entraînait chez le nègre, telle une poupée de boulevard, elle devenait graduellement

(1) Voir le *Courrier Musical* du 15 décembre.