

ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

II

Vous êtes, ce m'a paru, mon Cher Lecteur, un esprit réfléchi. Et, comme vous aimez, et cultivez aussi sans doute, pour votre agrément personnel, cet art musical qui, pour nous, est une source de tant de joies sereines, et un refuge assuré de l'âme au milieu des tempêtes, vous avez certainement dû vous demander parfois de quels éléments il pouvait bien être fait. En d'autres termes je serais fort étonné s'il ne vous était pas arrivé de vous poser cette question : « *Qu'est-ce que la Musique ?* » et d'y chercher, d'ailleurs en vain, selon toute probabilité, une réponse satisfaisante, dans les écrits variés des musiciens et des philosophes. Je dis bien : en vain : il est rare, en effet, qu'une définition soit complète et ne pêche par quelque endroit. La plupart de celles qui ont été données ont le défaut capital de vouloir trop bien préciser leur objet ; à ce jeu l'on s'égaré et l'on s'éloigne du but poursuivi. Il faut en convenir, un art d'essence aussi complexe ne se peut définir en trois lignes, et l'on ne saurait se dispenser des multiples commentaires que comporte toujours la définition, même la mieux choisie, même la plus générale et la plus parfaite qu'on puisse rêver.

Voulez-vous, Ami Lecteur, que nous essayions de risquer cette définition ? Elle sera modeste, je vous en prévient, et évoquera même peut-être d'un peu trop près le souvenir de M. de la Palisse... : mais cet homme si célèbre n'a-t-il pas eu, somme toute, ce privilège immense d'être le seul de son espèce dont les dires n'aient jamais pu être contestés par personne ? Allons-y, puisqu'il le faut, et au risque de paraître pédant ou ridicule, affirmons : « *La musique est la représentation des mouvements de l'âme [sentiments ou sensations] au moyen de signes sonores appropriés* ».

D'après cette définition, la musique nous apparaît comme une sorte de langage. « Langage universel » a-t-on dit assez justement : en effet il ne s'applique point à des objets précis, comme le langage parlé, il se borne à décrire un « mouvement », et c'est ce mouvement *seul* que perçoit l'auditeur, de telle sorte que ce dernier n'a pas à connaître de la signification précise des « signes sonores » particuliers qu'a pu employer le compositeur pour traduire ses sentiments et ses sensations. La musique peut être ainsi comprise par tout homme capable de la sentir, sur tous les points du monde. Observons, en outre, que cette définition englobe, aussi, pour une grande part, le langage parlé lui-même, en tout

ce qui touche à la poésie et à l'art oratoire, en particulier. Ainsi la musique existe, peut-on dire, avant la parole : dans le langage de l'enfant et dans celui des peuples primitifs, le « mouvement sonore » tient plus de place que la signification des syllabes articulées. La musique est donc non seulement la « *langue universelle* », mais elle est aussi, surtout, la « *langue primitive* ». On le voit, cette définition nous mène à une conception très voisine de celle des Anciens, pour qui la musique était l'art premier, par excellence.

Mais elle nous conduit encore à une autre considération, qui, celle-là est essentielle au point de vue particulier qui nous occupe : le compositeur reste *libre* de choisir les signes sonores représentatifs, et de les combiner entre eux ainsi qu'il lui plaît. C'est là ce que ne peuvent faire ni l'écrivain, ni le poète, ni l'orateur, qui restent assujettis à la nécessité de transmettre leurs idées à leurs lecteurs ou auditeurs (1).

Dès à présent vous pourriez croire que cette liberté quasi sans limite, dont paraît jouir le compositeur dans le choix de ses expressions, va constituer pour nous une facilité plus grande à reconnaître les éléments de son style. La liberté, en effet, ne s'exerce jamais d'une façon complète : chez tout homme elle se cantonne d'ordinaire dans un cercle d'*habitudes* relativement restreint : il semble donc, *a priori*, que lorsque nous aurons fait le tour de ce cercle, nous pourrions aisément discerner les traits caractéristiques de la physiognomie de l'auteur. Sans anticiper sur ce que nous aurons à dire plus tard à ce sujet, il faut cependant, dès à présent, considérer la question comme beaucoup moins simple qu'elle n'apparaît tout d'abord ; car nous devons, en premier lieu, démêler, entre ces habitudes, celles qui appartiennent *en propre* à l'auteur — qui constituent, en substance, son style — et celles qui appartiennent à son époque, qui sont *de mode*, peut-

(1) On pourra objecter qu'il est des poètes qui ne se sont préoccupés que de l'agencement sonore des syllabes, sans chercher l'expression d'une pensée quelconque ; un Mallarmé, par exemple. Ceux-là ont-ils donc fait de la musique — peut-être sans le savoir ainsi que M. Jourdain faisait de la prose ? Je pense qu'en réalité ce ne fut ni à proprement parler de la musique, ni non plus de la poésie : il y eût là une confusion entre deux arts qui ont des éléments communs, mais dont les moyens d'expression sont différents, cependant, et pour intéressante que soit une pareille tentative, elle ne peut, dans l'histoire de l'art, que demeurer un fait isolé, exceptionnel, parce que contraire à l'ordre naturel des choses. Pour qu'il y ait réellement musique, il faut en effet comme condition essentielle cet ensemble de « signes sonores appropriés » auquel nous avons fait allusion dans notre définition, et sur lequel nous nous proposons de nous étendre plus largement dans quelques instants.

on dire, et dont il use inconsciemment, ainsi que chaque jour nous faisons en adoptant les coutumes, les mœurs, le langage, le vêtement de nos contemporains.

Mais il y a plus : la liberté dans le choix des moyens sonores est encore limitée aux rapports qu'ils peuvent présenter entre eux, subordonnée à un certain ordre logique que réclame tout esprit humain normalement organisé, soumise enfin à des lois acoustiques qui nous sont imposées par la conformation même de notre tympan, toutes choses qui sont également en dehors du style proprement dit. C'est donc en entrant plus avant encore dans la question que nous verrons se préciser davantage les éléments fondamentaux du style : dès lors un examen approfondi de ceux qui constituent la musique même pourra grandement faciliter notre tâche ultérieure.

La définition que nous avons donnée de la musique — de même, nous l'avons dit, que toute autre définition si excellente soit-elle — a besoin d'être complétée par diverses observations. Il est indispensable, notamment, de nous étendre un peu sur ce que nous entendons par « *signes sonores appropriés* ». De prime abord cette expression peut sembler soit obscure, soit trop simpliste. Je souhaite toutefois, mon Cher Lecteur, que vous ne vous arrétiez point à cette deuxième manière de voir... Les « *signes sonores* » en question ne représentent pour nous autre chose en effet, que l'ensemble des moyens d'expression dont dispose la musique, et que nous avons étudiés, autre part, sous le nom de « *Moyens esthétiques de la Musique* » (1).

Je m'excuse de me citer moi-même ici. Mais vous admettez bien, je pense, mon Cher Lecteur, que dans tout le cours de son existence un homme ne peut avoir qu'un nombre très limité d'idées, encore qu'il ne soit jamais bien sûr qu'elles lui appartiennent vraiment en propre. Toutefois l'on peut avancer qu'il a une certaine manière de les exprimer qui lui est personnelle. Or il est indispensable que nous nous entendions. Au surplus je gage qu'il y a au moins quatre-vingt-dix-neuf chances sur cent pour que vous n'ayez pas lu l'étude à laquelle je fais allusion, car l'on écrit et imprime chaque jour tant et tant de choses, que la vie entière d'un homme ne saurait suffire à les connaître toutes.

Vous avez, je pense, saisi assez aisément ce que je veux entendre par « *moyens esthétiques* ». Ce ne peut être autre chose que l'ensemble des moyens dont dispose l'art en général pour atteindre son but essentiel qui est l'expression de l'idée, du sentiment ou de la sensation. En ce qui concerne le langage musical en parti-

culier, nous avons constaté son antériorité au langage parlé, et, poursuivant le rapprochement que nous avons fait de ces deux modes d'expression, nous voyons que seuls l'essence sonore, les éléments premiers (degré d'élevation du son, timbre, accent, rythme) leur sont communs. D'où une différenciation essentielle. Ceci nous montre également qu'il y a, en musique, une certaine part d'abstraction : le musicien ne retient des choses sensibles que certains traits particuliers, tel le mathématicien qui ne s'attache qu'au nombre, à la dimension, à la forme. Cette part d'abstraction existe, au reste, dans tous les arts : nous la retrouverions aussi bien en peinture, en sculpture ou en architecture, qu'en poésie. Vous entrevoyez aisément la manière dont cette abstraction, ce fait de ne retenir que certains éléments à l'exclusion d'autres, s'opérerait pour chacun des arts précités, sans qu'il soit nécessaire que j'insiste davantage. Mais vous voyez aussi que, cette abstraction une fois opérée, les éléments restants se confondent précisément avec ce que nous appelons les « *moyens esthétiques* ».

Ces moyens sont de deux ordres :

— D'ordre *objectif* d'abord : ce sont ceux qui proviennent de l'abstraction nécessaire qu'il faut opérer pour répondre aux conditions de l'art. Nous les étudierons les premiers.

— D'ordre *subjectif* ensuite : ils sont alors le résultat d'une *surabstraction*, si je puis ainsi m'exprimer, qui provient de la personnalité de l'auteur, qui fait que celui-ci se plaît à certains modes d'expression spéciaux, à certaines tournures particulières, et qui constituent à proprement parler son *style*. C'est ce qui fera l'objet principal de la présente étude ; mais c'est aussi ce qui va nous obliger à examiner, en premier lieu, les moyens *objectifs*, afin de dégager plus nettement les caractères des moyens purement *subjectifs*.

Ces éléments, objectifs, que nous allons aborder maintenant, peuvent être considérés sous trois aspects principaux. Le premier abstrait tout concept de mouvement, il est d'ordre *statique* : c'est le son proprement dit. Le second est d'ordre *dynamique*, il a trait au *mouvement sonore*, c'est, dans son acception la plus générale, le *rythme*. Le troisième enfin a trait à l'*organisation* des deux éléments précédents : nous l'appellerons la *modalité*, nous réservant d'expliquer plus exactement, en temps opportun, la signification de ce terme (1).

(1) Dès à présent nous devons mettre en garde le lecteur contre une interprétation erronée de ce terme : il ne s'agit là, naturellement, ni de la modalité majeure ou mineure, ni des modes grecs et orientaux, puisque la modalité affecte aussi bien la mélodie et l'harmonie que le rythme.

(1) Voyez l'étude que nous avons publiée, sous ce titre, dans la revue « *Les Lettres* », année 1922, 1^{er} mars et 1^{er} avril, p. 521 et 732.

Voyons d'abord ce qui concerne le *son*. Ce mot doit être entendu dans son sens le plus large. On a fait la distinction entre le *son musical* et le *bruit*. Le premier possède un degré d'acuité ou de gravité qu'il est possible de déterminer physiquement, de façon absolue, par un nombre de vibrations toujours égal à lui-même. Chaque son ayant été déterminé ainsi, et distingué de ses proches, on peut les ranger tous, par ordre, du plus grave au plus aigu, et l'on obtient ainsi des gammes dont l'ordonnance est plus ou moins subtile suivant le degré de finesse que l'ouïe possède pour les distinguer les uns des autres : c'est ainsi, par exemple, que les peuples orientaux, distinguent comme plus petit intervalle entre deux sons le *quart de ton*, que notre musique moderne a abandonné pour le *demi-ton*, soit par un besoin de simplification, soit plutôt, probablement, à cause de l'emploi de l'harmonie et du compte qu'il faut tenir du phénomène de la résonance naturelle (1). Quoi qu'il en soit, c'est le son *fixe*, ainsi déterminé, que la musique emploie le plus généralement. À côté du son fixe il y a le *bruit*, produit par l'émission de vibrations multiples, en nombre complexe, ou bien trop faible ou trop élevé pour être perçues par l'oreille. Cette forme du son que l'on peut qualifier d'inférieure à la précédente, n'est pourtant point laissée de côté par la musique, et, chez tous les peuples, le bruit des percussions accompagne et scande les rythmes des instruments à sons fixes. Mais le son peut prendre encore une troisième forme : c'est l'*émission simultanée*, ce que la science de l'harmonie appelle *accord*. L'accord produit sur l'ouïe un effet particulier, tout à fait différent du son isolé, mais cependant il est à remarquer que l'oreille semble toujours percevoir, dans un accord, un son prédominant, principal, que nous avons tendance à isoler des autres : il est des cas, en effet, où un ensemble de sons peut avoir une résultante unique, ce qui ne peut démontrer par le calcul. Mais ces cas sont plutôt rares : en fait le *son prédominant* n'est qu'une illusion tenant beaucoup plus au *mouvement général sonore*, qu'à l'accord isolé. Pour une oreille non exercée à reconnaître la résultante, réelle ou imaginaire, on les composantes

d'un accord, l'harmonie ne produit pas un effet sensiblement différent du bruit. C'est pourquoi la musique qui emploie l'harmonie suppose une culture plus étendue chez l'auditeur, que celle qui n'emploie que des sons isolés, cette dernière étant seule en usage, semble-t-il, d'ailleurs, chez les peuples primitifs.

À ces différentes qualités du son [son *simple* (musical), son *complexe* (bruit), son *plural* (accord)], il convient encore d'en ajouter deux autres : *degré d'intensité*, — ce qui se comprend de soi-même, en faisant remarquer toutefois que dans le cas d'un son *plural*, les sons composants isolés peuvent être d'intensités différentes —, et *timbre*, qualité plus subtile, qui découle de l'imitation de la voix humaine. C'est cette dernière qualité qui nécessite, en musique, en outre de la voix, elle-même susceptible d'une grande variété de timbres, l'emploi de nombreux instruments, dont chacun peut même être capable de produire à volonté plusieurs timbres différents. Le timbre est, en quelque sorte, la *couleur* du son, et de même que dans la nature on ne saurait concevoir de forme sans couleur, de même le musicien ne peut-il imaginer de son sans timbre.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

Les Livres

PELLÉAS ET MÉLISSANDE de Cl. Debussy, par M. Maurice Emmanuel (Mellottée édit., prix 6 fr.) Ce petit livre s'ouvre, comme il convient, par une brève mais complète biographie de Debussy. Il se poursuit par l'analyse du livret et la partie la plus importante est naturellement consacrée à la partition. « La richesse de l'ouvrage en mélodies, en motifs, en trouvailles harmoniques, en figurations rythmiques variées et persistantes, en rappels de « couleurs », en symétries ; la netteté du dessin sous des estampages voutés ; tout cela saute aux yeux en même temps qu'aux oreilles ». Ce n'est pas ce qu'on disait en 1902 ! De nombreux exemples illustrent l'étude musicale qui comprend l'harmonie, le rythme, le style vocal, les thèmes, l'orchestration.

ARTHUR HONEGGER par M. André George (Aveline édit.). Autrefois, on laissait à la postérité le soin d'écrire la vie des artistes ; notre impatience exige, désormais, que nous sachions tout de l'homme au moment même où nous parcourons son œuvre. Excellente méthode, d'ailleurs, qui nous place davantage dans l'intimité de l'auteur et permet souvent de nous le mieux faire comprendre. Le livre de M. André George est plein d'entrain, d'anecdotes et d'une intelligente admiration pour le compositeur du « Roi David ». Un répertoire des œuvres d'Honegger à partir de 1914 en augmente encore l'intérêt.

P. ROSSILLION.

(1) Toute notre fondamentale donne comme résultantes harmoniques sa *quinte juste* et sa *terce majeure*. Il est par conséquent à remarquer que l'accord parfait *mineur*, qui fausse la tierce, heurte déjà violemment la résonance naturelle, ce qui, cependant, ne l'empêche point d'être employé couramment : il n'est donc pas impossible d'imaginer un accord parfait majeur dont la tierce serait abaissée, par exemple, d'un *quart de ton*, au lieu d'un *demi-ton*. Il serait toutefois assez difficile, croyons-nous, de le faire admettre, étant données nos habitudes d'oreille.