

ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

V
(Suite)

Il nous reste encore une distinction à établir pour compléter celles que nous avons déjà données dans notre précédent entretien. Nous l'avons réservée pour la fin, car elle nous a semblé plus importante que les précédentes.

Le style, nous l'avons vu, ne se confond ni avec la forme, ni avec l'écriture. Il ne se confond pas davantage avec l'idée. Vous n'ignorez pas, en effet, mon cher Lecteur, que l'idée est rarement — pour ne pas dire presque jamais — l'apanage d'un seul individu. Les idées font partie, en quelque sorte, du patrimoine commun de l'humanité. Ce qui distingue les hommes entre eux c'est la manière dont ils les expriment, et c'est cette manière qui constitue, en fait, le style.

Aussi La Bruyère a-t-il pu écrire : « *Moïse, Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont au-dessus des autres écrivains que par leurs expressions et leurs images* ». Ces poètes, ces philosophes, ces législateurs, en effet, ont exprimé des idées que d'autres avaient pu exprimer avant eux, mais ils ont su le faire dans le langage qui leur était propre, et c'est cette supériorité d'expression, ce style, qui est la marque même de leur génie. Car il faudrait bien se garder de croire que tout écrivain, que tout artiste possède un style. Cela, au contraire, n'est réservé qu'aux plus grands. « *Le style est une de ces choses, a dit F. Brunetière, qu'on analyse mais qu'on ne reconstitue point, et c'est justement pour cela que nous l'admirons dans les chefs-d'œuvre de l'art.* »

Si maintenant, mon cher Lecteur, vous voyez très nettement la différence qui sépare l'idée du style en matière littéraire, elle peut cependant vous apparaître d'une façon un peu moins évidente, en ce qui concerne la musique.

Et ceci vient évidemment en premier lieu de ce qu'il est difficile de se faire une conception nette de ce qu'est au juste l'idée musicale. Nous n'avons jusqu'à présent fait qu'effleurer cette question dans notre chapitre précédent (1), et nous avons seulement indiqué que l'idée pré-existait à ce que l'on appelle, en musique, du nom de thème, et qui n'est en somme, que le premier élément, l'image sonore primitive, qui se présente à l'esprit du compositeur pour s'exprimer. Beethoven s'écrie : « *Je tiens mon thème* » et il ne dit point : « *J'ai mon idée* », car l'idée est latente en lui depuis longtemps; il s'y est attaché, et peu à peu des fragments de mélodie, des harmonies éparses se sont offertes

à son imagination comme correspondants à cette idée. C'est seulement quand ces fragments ont pris corps, se sont reliés entre eux, certains ayant été éliminés, d'autres au contraire conservés et amplifiés, qu'il peut, comme Archimède prononcer enfin son « *Eurêka* ».

En se promenant dans la campagne son âme est, un jour, inondée d'un bonheur surhumain à l'aspect de la Nature, et il sent le besoin d'exprimer sa joie et sa reconnaissance envers le Créateur. L'idée de la *Symphonie pastorale* est née, idée vieille comme le monde, comme vous le voyez, et souvent exploitée par les poètes et les compositeurs, bien avant Beethoven. C'est maintenant l'imagination du musicien qui va opérer. Elle va lui suggérer les thèmes propres à rendre les mouvements lyriques qui, en cet instant, ont agité son cœur. Alors, dans la forme que vont prendre ces thèmes, nous allons pouvoir discerner les marques d'une expression personnelle, d'un style.

Toutefois, il ne faudrait pas croire qu'en général les thèmes appartiennent entièrement au compositeur : la part d'invention, à ce point de vue, est souvent beaucoup plus limitée qu'on ne pourrait se l'imaginer *a priori*. Et puisque nous parlons en ce moment de Beethoven — qui d'ailleurs est à l'ordre du jour — vous savez fort bien qu'il lui est très souvent arrivé, soit de s'inspirer de thèmes populaires, soit même d'emprunter purement et simplement des motifs entiers à ses contemporains. Un exemple frappant de cette dernière sorte d'emprunt est dans la deuxième période du premier motif du mouvement initial de la *Sonate* pour piano N° 31, op. 110. Ce motif, que l'on retrouve également, sous une forme très légèrement différenciée, dans le *Menuet* de la *Sonate* 8 (op. 30 N° 3) pour piano et violon est, les musicographes l'ont fait souvent remarquer, de Haydn. Nous n'allons point cependant pour cela accuser Beethoven de plagiat, — car dans l'un comme dans l'autre cas, il a su imprimer à ce thème la marque de son style, ce qui pour nous est l'essentiel. Il faut considérer au surplus, que le nombre des combinaisons sonores, n'est point illimité, et, qu'en outre, à une époque déterminée il est certaines formules mélodiques et harmoniques favorites qui constituent, nous l'avons vu, ce que l'on appelle communément le style de cette période de l'histoire, et dont tous les musiciens, même les plus grands, font usage. C'est par un processus analogue que nous voyons beaucoup de compositeurs contemporains fortement influencés par les formules du jazz, transplanté d'Amérique chez nous. Ce n'est point cela qui peut les empêcher d'avoir un style... mais, hâtons-nous de l'ajouter, ce n'est point cela non plus qui leur en donnera un.

(1) Voir « *Guide* » N° 9 du 3 décembre 1926, pp. 250 et 251.

Nous voyons trop souvent certains critiques amateurs, et certains musiciens, non moins amateurs, volontiers à l'affût de ce qu'ils nomment plagiat, s'attacher à la forme des thèmes au point que, selon eux, un compositeur ne saurait avoir de véritable originalité qu'en leur offrant, sous ce nom, les combinaisons de sons les plus hétéroclites qui soient, pourvu qu'elles aient l'air *inattendus* (1). Cet état d'esprit malheureusement trop répandu aujourd'hui, nous a valu bien des surenchères mélodiques ou harmoniques ! Or, généralement un morceau de musique commence par l'exposition de son thème principal, et il est extrêmement maladroit, pour un compositeur, de vouloir attirer l'attention dès cet instant. En offrant à l'auditeur, dès son exorde, des combinaisons imprévues, il ne fera qu'épuiser les facultés réceptives de celui-ci, et il y a gros à parier que l'attention, prêtée au début avec peine, ne se soutiendra pas jusqu'au bout. Mais, allez-vous me répondre, si le musicien présente au contraire des agrégations sonores de forme trop connue, trop courante, le même phénomène ne se produira-t-il point et l'auditeur, instantanément, ne va-t-il pas éprouver un violent désir de s'enfuir en disant : « Je connais déjà cela, je l'ai entendu quelque part... » ?

Cette objection peut, dans certains cas, être valable, mais veuillez observer cependant qu'elle suppose essentiellement, chez l'auteur, une absence complète de style. Car, pour celui qui a un style, il n'y a pas de danger : tout de suite une foule de détails particuliers, situés au sein de formules, qui au premier contact pouvaient paraître usuelles, deviendront, pour l'auditeur sensible et cultivé tout au moins, la marque d'une personnalité qui, progressivement, exercera sur son âme sa tenace, puissante et dominante emprise.

En résumé, l'idée ne se confond point avec le thème. Pas davantage que l'idée, le thème ne se confond avec le style : celui-ci se révèle non point par le thème lui-même, mais bien par le *détail sonore thématique*.

Un exemple mis sous vos yeux va vous le faire mieux comprendre encore, d'autant plus aisément qu'il sera tiré d'une œuvre parfaitement connue de vous. Considérez l'exposition du thème du premier mouvement de la *Symphonie héroïque*. Vous savez que l'on a regardé cet ouvrage principalement en se référant en particulier à l'œuvre symphonique — comme inaugurant la *seconde manière* de Beethoven (1).

(1) Nous n'ignorons pas ce que cette classification en « trois styles » de la manière de Beethoven, que l'ouvrage de Lenz — où d'ailleurs, à la vérité, il est assez peu question du style — a mise à la mode présente d'étroit et d'arbitraire. On pourrait très bien voir dans

Pour relever, en ce thème, les marques du style, nous allons pouvoir procéder de la façon la plus simple qui soit, c'est-à-dire par comparaison. Cette comparaison, en effet, s'offre de suite à notre esprit, car vous savez très probablement, cette remarque ayant été déjà souvent faite, que ce motif de l'*Héroïque*, se retrouve, presque note pour note, au moins dans ses quatre premières mesures, dans l'ouverture de *Bastien et Bastienne* opéra-comique que Mozart écrit à l'âge de 12 ans. Les ex. (1) (*Bastien et Bastienne*) et (2) (*Symphonie héroïque*) font voir l'identité à peu près complète des deux thèmes, même cursus rythmique et mélodique, mouvement analogue, *allegro*, même accompagnement en croches, percutées sur l'accord parfait de la tonalité, autant de modalités d'une analogie absolument frappante.



Beethoven eût-il connaissance de l'œuvre du génial petit prodige ? Cela paraît assez peu vraisemblable : trente-quatre ans au moins séparent la date de composition de « l'Héroïque » de celle de « Bastien et Bastienne ». Mais, quand bien même cela serait et qu'il y ait eu chez Beethoven réminiscence plus ou moins consciente, cela n'aurait guère d'importance. Ce thème, lui-même, d'ailleurs, pourrait très probablement se rencontrer dans d'autres œuvres composées avant celle de Mozart, et je suis persuadé qu'en effectuant quelques recherches, les érudits pourraient même lui reconnaître une origine très antérieure. Est-il autre chose, en effet, que le développement des sons constitutifs de l'accord parfait suivant un rythme trochaïque (*longue-brève*) absolument régulier ?

la « Symphonie héroïque » des signes annonciateurs de la « dernière manière », de même que le Trio en ut mineur, op. 1 cependant, se réfère nettement à la « seconde ». En fait, pour nous, il suffit, et cela ne sera pas contesté, je le crois, que l'on puisse considérer Beethoven, dès la « Symphonie héroïque », comme entièrement en possession de son style personnel.

Quoi de plus simple et de plus naturel ? Cependant veuillez regarder d'un peu plus près les deux exemples ; vous verrez alors s'accuser tout de suite les différences du *style* entre Mozart et Beethoven et vous saisirez immédiatement que ce même thème exprime chez l'un et l'autre des idées qui n'ont entre elles aucun rapport.

Mozart veut peindre simplement des amours pastorales, aussi entre-t-il de plain-pied et franchement dans son sujet, en exposant son thème, tel quel, sans ambages, ni préparation. Il choisit la claire tonalité de *sol majeur* qui convient à l'accent de gaieté rustique dont il entend pénétrer l'auditeur, accent qui se corse encore à la 3^e mesure, où le *ré* en *octave* semble imiter la résonance harmonique de quelque pipeau campagnard. Beethoven au contraire, fait précéder le thème de deux accords brefs donnés en pleine force par tout l'orchestre. Détail de la plus grande importance : ces simples accords s'imposent en effet à l'esprit comme l'image du rayonnement extérieur de la puissance de l'âme du héros. La tonalité de *mi b*, avec son caractère un peu sombre et noble à la fois, nous impressionne déjà tout autrement que ne le faisait le *sol majeur* de Mozart. Et cette impression s'accroît encore quand le thème s'énonce, dans une nuance douce comme lointaine, au médium du violoncelle, ainsi qu'une sourde rumeur. A la troisième mesure, au lieu de l'amusement pittoresque si bien en situation chez Mozart, les trois degrés de l'accord parfait sont gravés, avec simplicité et grandeur, suivant le cursus rythmique normal de trois noires, avant de se reposer sur la tonique, ainsi qu'en une sereine affirmation de la puissance de la volonté. Mais dès la quatrième mesure les différences s'affirment de plus en plus nombreuses : le thème passe à l'aigu avec des syncopes haletantes des premiers violons, tandis qu'un *ut #* des violoncelles vient troubler profondément l'harmonie. En cet *ut #* l'oreille reconnaît d'abord un *ré b* et attend la sous-dominante ; au lieu de cet accord désiré c'est celui de *sol mineur* qui se présente, sous la forme qui semble devoir affirmer avec le plus de force cette nouvelle tonalité, la *quarte et sixte* [ex. 2, 7^e mesure]. Alors, timidement, presque humblement, l'accord de *sixte sensible* s'insinue à la 8^e mesure, pour ramener enfin, plus triomphale, par la sous-dominante, la cadence parfaite terminale : les hésitations sont désormais vaincues, le héros a recouvré la paix de l'âme avec la conscience de la grandeur de la mission qu'il s'est tracée et qu'il aura désormais la force d'accomplir. Ajoutez à cela que cette seconde période régulière de 8 mesures (de la 5^e à la 13^e incluse) est irrégulièrement coupée, en 5 et 3 — chose assez rare, principalement chez Beethoven pour qui la *carrure* de la

phrase reste presque toujours une règle essentielle, et vous comprendrez l'impression d'angoisse, de doute douloureux, que l'on éprouve à l'audition de ce passage. Que de choses en ce court fragment, n'est-il pas vrai, mon cher Lecteur ! Que de choses entièrement nouvelles (1), et appartenant absolument en propre à Beethoven, quoique réalisées entièrement avec les éléments rythmiques, mélodiques, harmoniques, en usage à l'époque où il vivait, et uniquement parce que ces éléments sont présentés sous cet aspect personnel qui constitue véritablement son style !

Vous voyez par là qu'un même thème musical peut exprimer des idées toutes différentes, et que, traité par deux compositeurs possédant tous deux au suprême degré ce don du style il peut revêtir également, par le seul fait de quelques particularités de détail, des physionomies très variées. Avant de clore cependant, pour aujourd'hui, notre entre-tien, je tiens à vous faire remarquer en passant que j'ai noté, pour les deux dernières mesures du thème [ex. (2)], les parties de hautbois, cor, flûte et clarinette, bien qu'avec nos orchestres actuels on perçoive souvent, plutôt plus nettement, le dessin de cordes en croches qui les accompagne (1^{re} violons et altos). Il ne semble pas en effet qu'il puisse y avoir de doute sur les parties qui doivent être mises en relief ici : le dessin des cordes ne doit plus être, en ce point, qu'un écho affaibli de l'agitation des mesures précédentes, le vrai thème passant certainement, dans l'esprit de Beethoven, aux bois et cors. C'est ce qui a lieu, pour l'oreille, quand on emploie un orchestre peu nombreux en instruments à cordes, tels que ceux dont Beethoven pouvait disposer de son temps, et pour lesquels il écrivait, sachant, en parfaite connaissance de cause, prévoir exactement les effets qu'il en pouvait attendre (2).

(A suivre.)

Etienne ROYER.

(1) L'on pourrait, sans doute, à l'analyse et à la réflexion, en trouver encore beaucoup d'autres ; cela dépasserait les limites de ce sommaire aperçu.

(2) De la même manière, en plus d'un passage des neuf symphonies, il se produit, avec nos grands orchestres actuels, un certain déséquilibre de sonorités, auquel les Allemands ont cherché à obvier en « doublant » les parties de bois et de cuivre, ce qui renforce le son, mais au détriment cependant de la finesse de sa qualité et de la délicatesse des nuances.

● « Les génies s'entendent mieux que les talents à cacher leur orgue de Barbarie parce qu'ils savent se draper dans des plis plus abondants ; mais au fond, eux aussi, ne savent que jouer sans cesse leurs sept morceaux, toujours les mêmes. » [Nietzsche.]