

## ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

### VII

Nous nous sommes jusqu'à présent occupés du style d'une façon pour ainsi dire abstraite : nous avons pris des *textes*, nous les avons comparés, nous en avons examiné le détail, cherchant à y déceler les caractères particuliers qui avaient trait à notre sujet. Mais nous n'avons point encore insisté sur ce point, qui est pourtant de la plus haute importance, c'est que pour saisir ces détails sonores, pour établir ces comparaisons, il nous a fallu soit rassembler nos souvenirs auditifs, soit, par la pensée, *imaginer* une exécution idéale des passages que nous avons considérés.

Ceci, somme toute, revient à dire que la musique ne saurait vivre réellement pour nous que si elle est extériorisée : elle a, du reste, cela de commun avec d'autres arts, tels que par exemple, les arts dramatique et oratoire. Dans ses origines, et avant l'invention de la notation, la musique, soit vocale, soit même instrumentale, se transmettait uniquement par la *tradition* ; on peut constater qu'il en est encore ainsi de nos jours, chez les peuples à civilisation primitive. Mais s'il peut être assez curieux de remarquer que c'est *uniquement* parce qu'un genre de tradition, en tous points semblable, existe encore chez nous, qu'il est possible à toute personne cultivée musicalement, et possédant la science ardue de la lecture, d'*imaginer* les sons que lui révèle les signes écrits, et de leur redonner, en quelque sorte, le mouvement et la vie que le compositeur a entendu leur communiquer. C'est, en effet, par un processus inverse, synthétique et non analytique, qu'agit le compositeur, qui, par la pensée, conçoit les mélodies, les harmonies, les timbres dont son œuvre sera faite, se figurant d'avance le relief et le mouvement que leur donnera l'exécution. Or, l'on peut soutenir, je crois, sans risquer de tomber dans l'erreur, qu'une telle opération de l'imagination, aux points de vue tant analytiques que synthétiques où nous venons de nous placer, serait totalement impraticable pour qui n'aurait jamais eu l'occasion d'*entendre* de la musique.

Nous sommes donc tout naturellement amenés à examiner le rôle du *style* dans l'interprétation, et quelle peut être la portée de l'influence de ce style sur l'artiste créateur. C'est à l'*interprète* — et quand je dis interprète, j'entends non seulement le *soliste*, chanteur ou instrumentiste, mais encore l'*animat-ur* (chef d'orchestre, de chœurs, ou directeur de la musique) chargé de discipliner les foules orchestrales ou vocales — qu'incombe la tâche de faire saillir des points importants d'une œuvre, d'en doser

exactement les sonorités, de trouver les justes accents, de marquer la ponctuation, si je puis dire, de telle ou telle phrase musicale. C'est là tout un art dont les principes peuvent s'exposer — témoin la récente et remarquable *Technique d'Interprétation* que vient de faire paraître M. Marcel Herwegh — principes tout aussi solides, tout aussi immuables que ceux-là mêmes qui régissent la composition musicale, et qui ont fait l'objet du début du présent essai.

Aussi bien n'est-ce point de ces principes que je veux vous entretenir, mon Cher Lecteur, car ils ne se confondent en aucune manière avec le *style d'interprétation*. Je sais bien qu'il est assez d'usage, pour louer la correction du jeu d'un artiste, de dire qu'il a *du style*. Mais je veux vous faire remarquer que cette expression a une portée bien plus étendue : la seule possession, en plus de la technique instrumentale qui, elle, est absolument indispensable, d'une technique d'interprétation, si sûre et si parfaite soit-elle, ne saurait assurer à un artiste-exécutant le don merveilleux du style, par lequel il peut faire vivre, d'une vie toujours *renouvelée*, les chefs-d'œuvre de l'art.

Le style d'interprétation est fait d'abord des apports de la tradition, de l'étude attentive des œuvres musicales, de leur audition fréquente par des interprètes de talent divers, mais il résulte surtout d'un don particulier d'extériorisation de la sensibilité qui est la marque même de la personnalité de l'artiste. C'est dans ce but d'extériorisation que ce dernier choisit certains *moyens particuliers* qu'il s'assimile et qui forment précisément les caractéristiques de son style.

Vous voyez que, d'après cette définition, les artistes possédant réellement un style doivent être aussi rares dans les rangs, des interprètes que dans ceux des compositeurs. C'est sous leur influence que le style d'interprétation se modifie suivant les époques, se tenant ainsi en perpétuelle évolution. Je n'ai pas besoin de vous rappeler l'action exercée, à ce point de vue, par les Couperin, les Bach, les Chopin, les Paganini, les Liszt, pour ne vous parler que des plus célèbres des siècles passés, et pour ne pas faire allusion à l'époque contemporaine, où vous devinez aisément les noms qui viendraient sous ma plume, mais que je me garderai bien d'écrire, afin de ne pas causer de peine à ceux que je pourrais oublier de citer...

C'est — soit dit en passant — la considération de cette évolution qui doit nous mettre en garde contre les doctrines qui voudraient imposer, se basant presque toujours, d'ailleurs, sur une prétendue *tradition* très généralement corrompue par la routine, des directives fixes et immuables pour l'interprétation des œuvres classiques. Rien ne saurait être plus mortel pour ces

œuvres qui doivent rester éternellement vivantes. C'est vouloir tuer la personnalité de l'artiste et le condamner fatalement, par là même, à n'avoir jamais aucun style ! Que peuvent être de telles exécutions stéréotypées, calquées sur un moule unique, sinon froides et ennuyeuses ainsi qu'un marbre que n'anime point le souffle de la vie ? Il est bien entendu que l'artiste-interprète ne doit point négliger l'apport de la tradition, loin de là ; mais c'est principalement pour y puiser les moyens d'expression qu'il recherche ; il ne doit point, ce faisant, oublier qu'il exécute des œuvres, vieilles souvent de plusieurs siècles, et cela devant un public qui est d'aujourd'hui. Vouloir tenter de retrouver exactement le style avec lequel elles furent exécutées en leur temps, n'est-ce point chose absolument vaine, puisque les mœurs, les habitudes, les modes, les goûts et les besoins esthétiques du public étaient alors tout autres qu'ils ne sont de nos jours ? Ce ne peut-être là qu'un simple divertissement, qui ne mérite point réellement le nom d'interprétation, pas plus que le pastiche, si réussi soit-il, ne peut se comparer à une véritable œuvre d'art. Il reste entendu aussi que l'interprète doit se conformer aux indications mentionnées par le compositeur — à condition qu'elles soient bien réellement, *de lui* et non surajoutées par quelques éditions postérieures : par conséquent seulement après un examen critique aussi sérieux que possible. Mais aussi, mieux encore peut-être, après un examen logique qui permette de comprendre la valeur de ces indications, et de les situer sur leur plan expressif réel dans l'ensemble de l'œuvre (1).

Au reste dans la musique ancienne — de même d'ailleurs que dans les œuvres théâtrales, pour les indications de jeux de scène — les mentions de nuances d'accent et même de mouvement sont extrêmement rares. Cela tient d'une part à ce que les compositeurs entendaient simplement, à ce point de vue, se fier aux habitudes des exécutants de leur temps, se conformer à leur style, à leur manière expressive, d'autre part à ce que nombre d'entre eux étaient, — luthistes, organistes ou clavecinistes — eux-mêmes interprètes de leurs œuvres. Ce

n'est guère avant le XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on voit apparaître quelques précisions à ce sujet, et encore, même à cette époque, peut-on trouver nombre de pièces de Bach, par exemple, qui ne portent aucune annotation en ce qui concerne le mouvement et les nuances. L'étude de ces annotations, quand elles existent, est intéressante, car elle peut donner une idée du style des exécutants contemporains du compositeur. C'est ainsi que, chez Mozart, par exemple, nous voyons que ce style était fait surtout d'oppositions tranchées et franches, souvent rapides, du *piano* au *forte* et réciproquement. On ignorait alors — ou l'on ne pratiquait que rarement — ces lents et progressifs *c. ascend.* qui sont l'apanage de notre musique actuelle ; d'ailleurs certains instruments, comme le clavecin, par exemple, ne s'y prêtaient point. Voici donc, notée chez Mozart une première réaction du style de l'exécutant sur celui du compositeur. On en pourrait trouver certainement d'un ordre analogue chez d'autres auteurs ; et cela nous confirmerait dans l'opinion que l'interprétation idéale appliquée par le compositeur à son œuvre, puise effectivement ses éléments dans ce qu'il a pu entendre de musique autour de lui.

Lorsque se fut introduit l'usage de la basse continue, les exécutants prirent l'habitude d'agrémenter le texte fourni par le compositeur d'une foule d'ornements, tels que trilles, appoggiatures, etc... Cette habitude dégénéra bientôt en abus, de telle sorte que les compositeurs ne se fiant plus au goût des interprètes, prirent soin, par la suite, de noter avec exactitude lesdits agréments, quelques-uns d'entre eux tels que Couperin et Tartini, entrant même dans des explications très détaillées au sujet de leur exécution. Mais, comme on le voit, ils ne renoncèrent point pour cela au style *ornemental* créé par les interprètes.

Au XIX<sup>e</sup> siècle l'introduction du *bel canto ad libitum*, dans l'opéra italien, produisit une réaction analogue. Le torrent romantique l'emporta presque complètement dans ses flots impétueux et n'en laissa presque rien subsister. Toutefois on peut encore en noter la persistante influence dans mainte œuvre de Chopin, dont l'esprit et le style demeurent néanmoins d'un romantisme parfaitement caractéristique.

J'ai, dans mes « Notions d'harmonie », publiées ici même, émis l'hypothèse que l'*appoggiature* et le *retard* puisaient très probablement leur origine dans des *erreurs* d'exécution (tenir une note plus longtemps qu'il ne faut ; la prendre au-dessus ou au-dessous du son réel), erreurs rectifiées ensuite par le sens musical de l'interprète. Cet effet fut trouvé agréable et mis en pratique ensuite par les compositeurs. Cette hypothèse, qui semble offrir quelque vraisem-

(1) C'est ici le lieu de faire remarquer combien le vocabulaire du compositeur est pauvre en ce qui concerne « l'expression » à donner à un passage. Il ne peut noter que de façon très vague, par exemple, l'intensité maxima d'un crescendo, le degré réel d'un accent. Autant de détails qui sont laissés à la discrétion de l'interprète ; et cela est très heureux car si l'auteur a affaire à un exécutant compréhensif et ayant réellement du style, celui-ci n'a pas besoin de ces multiples indications pour faire vivre l'œuvre. L'excès d'indications, au contraire, ne peut que paralyser le jeu de l'interprète.

blance, montrerait encore si l'on pouvait en fournir la preuve certaine, un exemple très curieux de réaction du style de l'interprète sur celui du compositeur.

Je sens maintenant, mon Cher Lecteur, que vous allez me poser une objection : Comment peut-il se faire, direz-vous, que le compositeur ait un style, et que celui qui l'interprète en ait une aussi de son côté ? Il y aurait donc dans une œuvre musicale *plusieurs styles* possibles et divers selon qu'elle reçoit telle ou telle interprétation ?

A cela je vous répondrais : l'œuvre musicale est une architecture sonore qui a ses caractères propres et immuables, donc son style. Mais cette architecture, telle qu'elle est, n'est que le

signe, figé sur le papier, d'un mouvement sonore réel à qui il faut rendre la vie. La manière dont l'interprète *utilise* cette architecture, dans ce but, nous l'appelons style également, parce que, dans son art, elle correspond aux mêmes caractères que dans celui du compositeur. A l'exécution, si elle est bonne, le style de l'œuvre doit demeurer intact, celui de l'interprète venant simplement s'y ajouter pour en renforcer les effets, en commenter et en expliquer, au besoin, l'ordonnance.

L'interprète doit sentir et comprendre : sa tâche est haute et puissante. Son geste doit glorifier, mais il peut aussi, comme il arrive trop souvent, anéantir.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

Mardi 3 septembre '07.  
(Pourville).

... Les « Images » seront prêtes, si j'arrive à finir « Rondes » comme je le veux et comme il faut. La musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie, qui marche sur ses quatre pieds (quelquefois trois, mais, ça marche tout de même) (1).

Par ailleurs, je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés...

Le reste, c'est une blague inventée par de froids imbéciles sur le dos des Maîtres, qui n'ont presque généralement fait que de la musique d'époque !

Seul, Bach a pressenti la vérité.

En tous cas, la musique est un art très jeune, aussi bien comme moyens que comme « connaissance ».

Samedi 15 VIII 08.

... « Doctor Gradus ad Parnassum » (2) est une sorte de gymnastique hygiénique et progressive ; il convient donc de la jouer, tous les matins, à jeun, en commençant par « modéré », pour aboutir à « animé ». J'espère que la clarté de cette explication vous ravira.

Pour « Jimbo's », « assez modéré » sera parfait...

Pourville, 1<sup>er</sup> septembre 1915.

... Ce que dit Saint-Saëns (3) sur la pédale dans Chopin n'est pas — sauf mon respect pour son grand âge — tout à fait juste, car j'ai des

(1) « Rondes de Printemps » n'a vu le jour qu'en 1909.

(2) Morceau par quoi débute le recueil pour piano « Children's Corner ». J'avais demandé à Debussy le mouvement de ce morceau et de « Jimbo's ».

(3) J'avais communiqué à Debussy des considérations de Saint-Saëns sur l'emploi de la pédale dans les œuvres de Chopin.

# Le Livre du Jour



## LETRES DE DEBUSSY A SON ÉDITEUR (\*)

Grand-Hôtel, Pourville, près Dieppe.  
Mardi 5-8-07.

... j'avoue que j'ai retrouvé la Manche avec joie... Ça n'a pas l'ampleur de l'Océan, certainement, mais c'est une mer si délicate et d'une harmonie si finement diverse ! Elle est aussi délicieusement hypocrite et vous ment avec des sourires de femme. Puis, si elle a des parures moins belles que l'Océan, elles sont plus curieuses. Soyez tranquille, je n'y reviendrai plus !

Enfin j'espère qu'ici je vais parachever les « Images », une fois pour toutes. Il restait pas mal d'endroits qui m'inquiétaient... c'était bien écrit, mais ce l'était avec ce coutumier métier qu'on a tant de peine à vaincre et qui est si ennuyeux.

Il me semble que, maintenant, j'entrevois véritablement ce qu'il me faut et non plus ce travail de mandarin pour lequel je ne suis décidément pas fait.

Vous saurez qu'il y a des choses très inattendues dans l'orchestration primitive de « L'Enfant Prodigue »... j'y remarque un cor anglais qui, froidement, fait des Quintes... et même des Tierces... — C'est vraiment dommage que ce cor anglais reste à inventer. — Mes souvenirs de l'exécution qui en fut donnée à l'Institut sont un peu brumeux ; mais cela ne devait pas manquer d'agrément.

Ne nous leurrons donc pas ! C'est une chose à refaire, j'y travaille, entre temps, et vous l'enverrai aussitôt terminé.

(\*) « Lettres de Claude Debussy à son éditeur », publiées par Jacques Durand (1 vol. Prix net 2 fr. A. Durand et Fils, éditeurs).