

Un entretien avec... Désiré PAQUE

M. Désiré Paque n'est pas un inconnu pour les lecteurs du Guide. A plusieurs reprises et en particulier l'an dernier, il a exposé pour eux quelques principes d'une conception nouvelle de la musique, dont l'Adjonction constante est la pierre angulaire. Mais les spéculations théoriques ne constituent qu'un des aspects d'une personnalité, dont l'activité productrice est toujours en plein développement, malgré le coup que lui a porté la guerre.

Désiré Paque est né en 1867 à Liège. Son goût pour la musique ne tarda pas à se manifester, et ce compositeur précoce, attiré par les graves sujets, commit à 11 ans une Messe, non dénuée de valeur en dépit de ses gaucheries probables, puis qu'elle retient l'attention de l'excellent musicien que fut le Père de Doss. Il fit ses études au Conservatoire de Liège, de 16 à 22 ans, et en sortit brillamment avec un Concerto de piano de sa composition qu'il interpréta lui-même. Alors commence pour lui la période des voyages. Et ce n'est pas un des moindres agréments de son commerce, que de l'entendre raconter au fil de ses souvenirs... Aujourd'hui, les seuls événements intéressants la musique le retiennent...



Désiré PAQUE

— « J'ai vécu quelque temps à Sofia. Je m'occupais alors du folklore bulgare et j'ai présenté au Gouvernement un projet d'organisation de l'Enseignement de la Musique, qui resta naturellement dans les cartons, car on imagine difficilement aujourd'hui l'état du monde balkanique à l'époque. De Sofia je suis allé à Athènes, où l'on m'a chargé en 1900 d'une classe de piano et de composition, et où j'ai dirigé l'orchestre des Concerts du Conservatoire. Je mentionne en passant mon séjour au Portugal où j'ai été organiste du roi Don Carlos, pour arriver à une période de ma vie qui se déroule en Allemagne et où se situe la partie essentielle de mon œuvre. J'ai trouvé là des éditeurs, que le caractère révolutionnaire de ma musique n'a pas rebutés. Je ne sais si l'édition allemande a conservé ses traditions d'audace et d'éclectisme ; pour moi, j'ai toujours eu à m'en louer. Coppenrath, à Ratisbonne, a publié ma Symphonie pour orgue op. 67. Breitkopf et Haertel, 2 Sonates pour piano et violon, une Suite pour alto et piano ; Simrock, 3 sonates pour piano, des Chants intimes et diverses pièces. Mon œuvre inédite est d'ailleurs, comme celle de tant de compositeurs contemporains, plus considérable que l'œuvre gravée. Pour m'en tenir aux œuvres importantes, je ne citerai que plusieurs Suites pour alto, 5 Quatuors, 1 Trio et 1 Sextuor, 1 Quatuor et 1 Quintette pour piano et cordes, 6 Symphonies, dont plusieurs exécutées en Allemagne, à la Philharmonie de Berlin ou de Brême, etc., etc... »

— Votre conception actuelle de la musique, l'avez-vous découverte et appliquée d'un seul coup ou par étapes progressives ? Voudriez-vous en fixer pour les lecteurs du Guide quelques points essentiels ?

— « Mon esthétique musicale est basée, en ce qui concerne l'harmonie sur la prédominance des valeurs acoustiques simples et sur le système des treizièmes chromatiques. Je reconais que pour la pratique, et momentanément, la gamme tempérée telle que l'a répandue J.-S. Bach, présente quelques avantages. Mais le système diatonique avec ses deux aspects, majeur et mineur, souffre à la fois du manque de cohésion et de souplesse. Aucun

théoricien n'est parvenu à justifier son dualisme, issu en somme d'une déformation scholastique des modes Lydien, Dorien et Phrygien. C'est que l'on a tenté d'expliquer les faits par le verticalisme, c'est-à-dire par l'échelle des harmoniques. Les sons concomitants découverts après coup par la science, ont assurément une réalité, mais l'usage abusif qu'on en fait marque une des plus pernicieuses survivances de la superstition des chiffres, appliquée à l'art musical...

L'inutile complication des rapports numériques entre les divers degrés de notre échelle diatonique actuelle disparaît si l'on adopte le chromatisme, fondé sur l'égalité des successions de valeur.

— Cette réforme n'amènerait-elle pas de profondes modifications orthographiques ? — Certes, mais elles correspondraient à une simplification. La seconde marque l'intervalle de *do* à *do* # ; la tierce celui de *do* à *ré* ; la quarte de *do* à *mi* ♮ ; la quinte de *do* à *mi* ♯ ; et ainsi de suite. En d'autres termes, notre tierce actuelle devient quinte ; notre quinte devient octave ; notre octave devient treizième. L'avantage est que chacune des 12 valeurs contenues dans l'espace d'une treizième est désignée par un nom ou indice fixe, spécial et définitif, à adopter une fois pour toutes. De là, suppression des dénominations de « justes, majeurs, mineurs, augmentés, diminués » dans la nomenclature des intervalles ; suppression de 28 signes, à savoir les 7 clefs, les 7 dièzes, les 7 bémols, les 7 bécarres ; sans compter les doubles dièzes et les doubles bémols.

— Mais que deviennent dans ce système chromatique intégral, nos anciennes « bonnes notes », le bâtis même de notre sens tonal ? Conservez-vous, les termes de Tonique, Dominante et Sensible ?

— Oui, mais dans une toute autre acception. Car la réforme orthographique que je préconise n'est pas seulement extérieure. Elle correspond à des modifications internes du système harmonique basées sur l'horizontalisme, dont je vous parlerai tout à l'heure. Ainsi la *tonique* pour moi, n'est plus que la note terminale de la mélodie, ou l'agrégat final d'un morceau ou d'un fragment de développement ; j'érige en *dominantes* les notes les plus fréquemment rencontrées dans le cours d'une mélodie ; et j'attribue la qualité de *sensible* à toute note de tendance attractive, ascendante ou descendante (phénomène où interviennent les $1/3$ ou $1/4$ de tons).

— Désormais, si je vous comprends bien, la musique se déroule non plus dans un plan tonal, fixé avec rigidité par les dites « bonnes notes », et d'où elle ne peut s'évader que par un nombre strictement limité de modulations, mais dans une succession indéterminée de plans sonores, indépendants l'un de l'autre, et pouvant atteindre de par leur indépendance même, à une complexité beaucoup plus grande. En un mot, n'est-ce pas à l'atonalité que vous aboutissez ?

— Précisément. Dans sa partie purement théorique, mon système ne connaît pas la tonalité. Dès 1892 j'écrivis 5 ouvrages sans tonalité précise, dont une Suite en trio pour violon, alto et piano ; et une série de 20 leçons musicales, éditées à Liège, d'où sont extraits les 5 Chants sans paroles pour voix de soprano, flûte, hautbois, cor et quatuor à cordes. Plus tard, je revins à la manière tonale, renonçant momentanément à des principes, qui semblaient difficiles à admettre à l'époque. Carl Smulders, Scriabine et Schönberg, furent les premiers à les adopter depuis lors. En 1895 je revins à la charge avec ma 2^e Sonate pour violon et piano op. 32, dans laquelle se décèlent les premiers indices de mon Adjonction constante. Derechef, je fis machine en arrière jusqu'en 1909, époque à laquelle mon adoption de l'Adjonction constante s'accompagne du rejet définitif de toute tonalité préétablie.

— Qu'appellez-vous adjonction constante ?

— Sans m'étendre sur les considérations multiples, historiques et psychologiques qui m'y ont conduit, je puis vous l'expliquer ainsi : Parmi les artifices de construction de la forme musicale, il en est un qui a la vie dure : je veux parler du développement thématique, l'emploi pour une pièce musicale d'une certaine importance, d'un motif mélodique, auquel on en adjoint souvent un ou plusieurs autres, et de l'opération toute mécanique qui consiste à triturer ces mélodies-thèmes. De là des longueurs, du remplissage, et l'ennui fastidieux pour l'oreille, quand ce travail thématique n'est pas signé d'un Mozart ou d'un Beethoven. L'adjonction constante au contraire, multiplie les motifs musicaux, autant que le sens des proportions le permet, avec répétition d'épisodes certes, mais avec suppression de tout morcellement thématique, et de toute rhétorique amplificatrice.

— Estimez-vous que l'atonalité soit en régression actuellement ?

— Ceux qui le soutiennent donnent au mot un sens trop absolu. Il n'y a pas en réalité d'atonalité pure, mais un affaiblissement graduel du sens tonal traditionnel par une complexité et une instabilité croissantes des agrégats sonores. La plus grande partie des compo-

siteurs modernes, à commencer par Debussy, ont pratiqué cette atonalité. Il est vrai qu'en ce domaine comme en d'autres, il faut compter avec les extrémistes : l'atonal-type, Schönberg, que j'ai connu autrefois à Berlin chez Busoni, au temps où rien dans son œuvre ne permettait de supposer qu'il adopterait un jour des principes auxquels je m'étais déjà rallié, Schönberg donc écrit en ce moment une musique, à laquelle je ne comprends absolument rien. Et je sais bien pourquoi : la mélodie en est absente. Or je crois vous l'avoir assez dit : je suis mélodiste, et mélodiste à tous crins ; c'est le mot qui résume toute mon esthétique.

A un degré supérieur, l'adjonction constante rejette tout thème et lâche la bride à l'inspiration continue, réalisant une musique infinie qui ne revient guère sur elle-même, sauf dans les pièces d'une certaine dimension, faisant alors office de détente pour l'auditeur.

Mais je tiens à insister sur ce point : l'Adjonction constante ne connaît pas de repos absolu ; car d'abord l'Absolu, en toutes choses, n'est qu'un ensemble de relativités complexes ; d'autre part, en musique, le repos n'est qu'une convention, un arrêt gros d'un besoin de continuité à l'état potentiel.

Cette continuité dans l'évolution mélodique a sa contre-partie dans ce qu'on appelle abusivement harmonie. Dans ce domaine également règne l'horizontalisme le plus affranchi. Chaque partie poursuit son développement en toute liberté, constituant il est vrai, à le considérer dans son rapport vertical avec les parties parallèles, ce qu'on est convenu d'appeler des accords ; mais des accords, que ne régissent plus les lois étriquées de la consonance, issues de l'artificielle théorie des harmoniques. Cette forme nouvelle du contrepoint équivaut en somme à une polyodie, à laquelle président évidemment des règles nouvelles... mais leur exposé dépasserait les limites d'un entretien comme celui-ci.

M. ROUSSEAU.