

# MUSIQUE ET EXPRESSION

Une phrase de Wagner à propos de Berlioz m'a toujours beaucoup frappé : « C'est une musique, disait-il, à laquelle *on ne saurait confier son espoir.* »

Notre espoir ne peut, en effet, se confier qu'à la sérénité classique, et à la ligne ferme et sûre. Il ne saurait se fier à l'affolement romantique et à la ligne incertaine.

Je veux dire par là qu'il faut bannir de la musique toute littérature, et que d'autre part il n'est point de salut hors de la mélodie et du contrepoint.

La continuité de la vie spirituelle, la persistance du sentiment sous ses multiples nuances, sont inséparables de la mélodie. Il y a longtemps que M. d'Indy, dans son admirable *Cours de Composition*, a défini, une fois pour toutes, à l'usage des apprentis compositeurs, l'*Harmonie* « émission simultanée de plusieurs mélodies différentes », et affirmé péremptoirement que « musicalement, *les accords* n'existent pas et que l'harmonie n'est pas la *science des accords* », l'étude de ces accords *pour eux-mêmes* étant « au point de vue musical, une erreur esthétique absolue ».

Aussi bien, il ne suffit pas de justifier les successions d'accords par la logique même de leurs enchaînements. Il faut encore que « l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes » nous soit perceptible, pour que notre espoir soit satisfait.

Dès lors nous admettons avec M. d'Indy que « l'accord étant le principe générateur de l'harmonie ne saurait en être le *but* » et la richesse même de ces accords ne saura nous émouvoir que s'ils surgissent logiquement de la rencontre des lignes mélodiques.

Plus ces lignes mélodiques seront belles, souples, libres, plus leurs accords nous paraîtront vivants, plus la musique sera expressive, plus nous serons émus.

Cette émotion gagnera les interprètes. Et voilà qui n'est pas à dédaigner. Sauf les pianistes, les harpistes et les organistes, les instrumentistes, sans qui la musique *n'existe pas*, sont de purs *mélodistes*, que seul un chant, un rythme expressif peut satisfaire. On ne saurait avoir l'égoïsme de les condamner, au nom d'une esthétique qui se prétend supérieure, à se priver de leur raison d'être : de la mélodie. Au reste, nul d'entre eux ne se sent disposé à un pareil sacrifice. S'ils jouent, c'est pour *chanter*. Ne leur donnez point de chant, ils ne vous joueront pas. C'est clair et net.

C'est donc à juste titre que le quatuor d'archets, par exemple, est considéré comme la pierre de touche du vrai musicien. Il faut que les quatre voix équipollentes du quatuor soient traitées de manière à ne

point faire de jaloux parmi les instrumentistes. Liberté, certes, mais aussi égalité et fraternité. Pas de remplissages, ni d'effets individuels, mais la plénitude des lignes équivalentes.

Transposez cette technique dans le domaine de l'orchestre, et vous en induisez la nécessité de l'écriture polyphonique. Relisez les admirables pages consacrées par Richard Strauss à l'orchestration de Wagner dans ses précieux commentaires au *Traité d'Orchestration* de Berlioz, et vous comprendrez la nécessité impérieuse de la mélodie confiée tour à tour à tous les instruments.

Nécessité impérieuse, répéterai-je, car, je reviens à mes moutons : *il faut satisfaire l'exécutant*. Il faut que les musiciens d'orchestre, comme les musiciens de quatuor, aient plaisir à vous jouer, c'est-à-dire qu'ils aient chacun l'occasion de *chanter*, de tirer de leur instrument une *mélodie*.

Ne cherchez pas ailleurs le succès persistant de certains ouvrages d'orchestre, au théâtre ou au concert symphonique. Car il faut compter avec ses interprètes, plus encore qu'avec le public. Et le chef d'orchestre est encouragé à redonner une œuvre dans la mesure où celle-ci plaît à ses subordonnés.

Chose curieuse ! Il se trouve que de songer à l'exécutant n'implique, cette fois, aucune concession d'ordre artistique de la part du musicien qui compose. L'écriture polyphonique est en effet, si l'on y réfléchit, la plus parfaite, la plus délicate aussi, celle qui exige de l'artiste une inspiration toujours jaillissante, et un métier accompli. C'est celle qui va de Bach à Wagner et à M. Fauré...

Mais il va de soi qu'un tel style n'est point compatible avec la négation du développement thématique, seul capable de soutenir la continuité et la variété mélodique dans une œuvre de longue haleine.

Dès lors, et malgré le génie novateur de Debussy, il est bien difficile d'admettre les théories purement *objectivistes* de l'auteur de *Pelléas* et, à plus forte raison, celles de ses continuateurs, voire de ceux qui, raffinant sur son système, se refusent à toute conception de la musique « dans le temps ». Capter les mille bruits de la nature et fuir le thème humain comme l'ennemi, c'est perdre de vue que l'homme est au centre de l'univers comme un écho sonore et qu'il commande à la nature. Il demeure le seul sujet expressif se muant dans un décor chatoyant et multiforme, et sa pensée reste une, reconnaissable, au sein des plus troublantes transformations.

Gabriel Fauré l'a bien compris, lui qui va aussi loin que Debussy dans ses résonances évocatrices des rêves les plus inouïs et ineffables, mais qui conserve le culte du bel être humain, du sentiment,

de l'expression envisagée dans ses trois éléments *agogique, dynamique et modulant*.

Rappelons-nous ici encore les heureuses définitions de M. d'Indy : « L'*Agogique* consiste dans les modifications apportées au mouvement rythmique : précipitation, ralentissement, interruptions régulières ou irrégulières, etc... La *Dynamique* se manifeste aussi, en fait que procédé expressif, sous une forme spéciale à laquelle on a donné le nom de *timbre*... La *Modulation* consiste dans les modifications apportées à la *tonalité* des diverses périodes ou phrases constituant le discours musical : elle s'opère au moyen du déplacement de la tonique, de son oscillation vers les quintes aiguës ou vers les quintes graves... »

Tels sont les éléments constitutifs de l'expression et aussi de la musique. J'ai dit l'impérieuse nécessité, tant au point de vue de l'œuvre qu'à celui de ses interprètes et de ses auditeurs, d'une expression subjective. Et cette nécessité nous ramène, en dépit qu'en aient les tenants de la jeune école, à l'écriture polyphonique, agogique, dynamique et modulante.

Il est évident que cette écriture typique de la symphonie devient indispensable au théâtre. Le drame lyrique, action par excellence, veut le développement mélodique, et la caractérisation musicale des personnages. Ceux-ci ne sauraient être placés hors du décor. Ils l'animent au contraire, et l'humanisent comme cela se passe dans la vie elle-même. S'il n'est pas ici obligatoire de suivre à la lettre l'exemple d'un Wagner, et de pousser à l'extrême le développement thématique, il faut, tout au moins, que l'expression règne en maîtresse, et que d'elle dépende toute l'économie de la construction musicale dramatique. Les formules de *Samson et Dalila*, d'*Ariane et Barbe-Bleue*, de *Pénélope*, d'*Antar*, de *La Habanera*, pour être post-wagnériennes, n'en sont pas moins libérées des exigences de l'esthétique du Titan tétralogique. Elles sont indépendantes les unes des autres, et gardent entière leur vitalité, parce qu'elles sont expressives dans le sens que j'ai précisé. Le miracle unique de *Pelléas et Mélisande* repose sur la constante équivoque entre le subjectivisme du *Quatuor* et l'objectivisme de *la Mer*. « Si Debussy s'est complu au jeu gracieux et léger des impressions, au raffinement pittoresque, — disent excellemment MM. Bourguès et Denéréaz dans « la Musique et la Vie intérieure », — il n'a pas moins excellé dans l'expression d'abyssales douleurs, de navrantes angoisses, de séraphiques plénitudes. » Et c'est que le prétendu *verticalisme* de l'écriture debussyste est un mythe. Son expressivisme est en raison directe de ses lignes intérieures, des secrètes attaches mélodiques des accords qui le nourrissent. N'oublions pas que Debussy fut un contrepointiste admirable, ainsi qu'en témoignent certaines fugues de lui conservées au Conservatoire.

Mais encore accordons-nous que si Debussy n'est pas simplement l'impressionniste que l'on a cru, il reste que pour lui, construction ou architecture étaient de biens vilains mots, appliqués à la musique, et un Korngold n'a peut-être pas tort de lui opposer un Dukas, à coup sûr bien meilleur guide pour nos jeunes compositeurs.



Ceci dit, il nous faut constater qu'à ce tournant de notre histoire musicale, les jeunes musiciens ont un malin plaisir à nous éberluer en faisant précisément tout le contraire de ce qu'il est nécessaire

pour atteindre à cette expression que recherchent les hommes vivants de la vie musicale. Ils dissocient l'harmonie par l'amphitonisme, ils vident la valeur du développement mélodique, et ils remplacent la modulation par je ne sais quel étagement de plans indépendants.

A procéder ainsi, ils s'aliènent inconsciemment la foule de ces pauvres hommes pour lesquels ils croient écrire. En méprisant le thème mélodique pour lui-même, ils vont contre le sens inné de l'effusion lyrique que nous possédons tous à des degrés divers. Et à rechercher l'amphitonisme ils renoncent à la vertu de cette agogique, de cette dynamique et surtout de cette modulation par quoi se constitue la musique véritablement expressive.

Mais, ce qui est plus grave, c'est qu'en sacrifiant à l'amphitonisme, ils en arrivent, comme le disent MM. Bourguès et Denéréaz, à concevoir chaque accord « comme un microcosme dont les parcelles, presque indépendantes, ne demeurent liées que par les fils les plus ténus. » Si ténus même que les lignes intérieures en apparaissent comme perpétuellement déformées et stériles. Un beau déclin des interprètes se montre dans cette suppression de la courbe mélodique et de son agogique, de sa dynamique personnelle, de sa modulation éclairante ou assombrissante, en un mot de l'expression.

J'ai peur que nos révolutionnaires ne soient les premiers punis de leur despotisme balchevisant. Écrivent-ils pour leurs pairs — infimes contingent de jaloux et d'envieux — ou pour la masse des amateurs de musique et les virtuoses ? Qu'ils sachent donc qu'à sa rentrée au foyer, après la fatigue des affaires, l'amateur réellement épris de musique cherche un dérivatif à ses soucis dans une musique qui « chante », dans une musique expressive, dans une musique qui traduise tour à tour, avec une égale sincérité, la joie et la douleur qui sont notre partage sur cette terre ; et que, d'autre part l'instrumentiste passionné de son instrument n'a eue des œuvres qui « ne valent pas », qui ne flattent les doigts, l'embouchure ou l'archet. Que tel Duo pour violon et violoncelle soit une merveille d'audace, d'écriture, de puissance même, je suis le premier à le proclamer. Mais un pareil tour de force, exigeant des instrumentistes une abnégation sans limite et la difficulté constante d'effets ressortissants à la technique orchestrale, condamne irrémédiablement ce Duo à n'être, pour ainsi dire, jamais « joué ». Et que dirai-je de telle partition iconoclaste où les instrumentistes n'ont, au milieu du déluge effarant de la plus inchantante polytonie, que le maigre refuge d'un méchant motif de café-concert ? Ceci tout simplement : après une audition dispendieuse qui n'obtient qu'un succès — d'ailleurs légitime — de curiosité, ladite partition reste sur les étagères des marchands de musique où nul ne vient la demander si ce n'est pour l'y remettre, après l'avoir feuilletée, à tout hasard... Et croyez-m'en, car je suis renseigné...

La vérité n'est donc pas là. Je le répète : tout être humain ne saurait « confier son espoir » qu'à la musique *expressive* et par suite *mélodique*. Que cette musique expressive soit larmoyante à l'usage du peuple ou sentimentale à l'usage des bourgeois, elle n'en répond pas moins à un besoin primordial de notre nature, et jamais la musique qui ne serait qu'un « tissu de curiosités sonores, sans corps et sans développement » ainsi que Soudo appelait celle de Berlioz, ne pourra remplacer sur le piano de l'amateur ou sur le pupitre de l'instrumentiste virtuose, la musique expressive réclamée par la voix universelle de consolation.

HENRI COLLET.