



La Pensée Musicale

Le grand philologue Max Müller disait que, si l'on prenait la peine de définir les termes qu'on emploie, la plupart des querelles qui divisent les hommes seraient probablement évitées. Il ne s'agit pas, Dieu merci! dans les lignes qui suivent, d'éviter une grande querelle, mais, si le principe est vrai pour les circonstances graves, pourquoi ne le serait-il pas quand il s'agit de questions moins importantes ?

Qu'est-ce que la pensée musicale ? Tels sont et le mot et la chose au sujet desquels je voudrais du moins, si je ne puis en donner une définition satisfaisante, présenter quelques réflexions. C'est un mot que nous répétons tous, pour peu que nous nous occupions de musique, que nous entendons chaque jour répéter autour de nous ; nous ne pouvons pas ouvrir un livre ou une revue de critique musicale sans qu'il y soit question de la pensée émouvante ou profonde de tel musicien, délicate ou subtile de tel autre ; et, quand nous entendons une œuvre symphonique pour la première fois, les plus habiles d'entre nous disent qu'ils ont compris, les plus modestes ou les plus prudents

avouent que la pensée du musicien leur a échappé, les plus exigeants parlent d'une pensée confuse, obscure, insaisissable. Qu'est-ce donc que la pensée musicale, et d'où vient cet embarras où elle nous met tous quand il s'agit de l'interpréter, de la traduire clairement par des mots ? Mais pourquoi surtout prête-t-elle à des sens si divers, et quelle est la raison de ces divergences qu'on remarque entre les différentes interprétations auxquelles elle donne lieu ? Car même les œuvres qui sont accompagnées d'un titre ou d'un argument, et qui, par conséquent, orientant l'esprit des auditeurs dans un sens déterminé, devraient, semble-t-il, être comprises par tous de la même façon, même ces œuvres-là suggèrent quelquefois des interprétations très diverses et même contradictoires. C'est une remarque que nous avons tous eu l'occasion de faire. J'entendis un jour commenter d'une manière ingénieuse la partie de la *Sérénade* op. 18 de Beethoven, qui comprend un court *adagio*, répété trois fois, suivi, la première et la seconde, d'un bref *scherzo*, et, après un silence, de la *polacca*. L'interprétation m'avait paru séduisante, et, quelques jours après, ayant entendu la *Sérénade* à un concert, j'en fis part à mon voisin qui... m'en proposa une toute différente. S'il est difficile de s'accorder sur le sens de telles œuvres, combien sera-ce plus difficile, pour ne pas dire impossible, s'il s'agit d'œuvres de musique pure, dont aucune indication ne révèle ni le sens ni le sujet ? Supposez qu'on fasse entendre une œuvre symphonique nouvelle sans indication d'aucune sorte, ni nom d'auteur, ni titre, ni argument : combien d'interprétations différentes n'en donnera-t-on pas, dont aucune peut-être, à moins que le hasard ne s'en mêle, ne sera conforme à l'intention de l'auteur ! Ce serait une petite expérience à faire : elle pourrait être amusante.

Je sais bien ce que c'est que la pensée, au sens général du mot, s'il s'agit par exemple d'un discours ou d'une pièce de vers, et, pour l'ordinaire, je n'éprouve aucune peine à la saisir et à en suivre le développement. Non que je me flatte de pénétrer toujours dans les obscurités d'une pensée subtile, s'il s'agit de notions spéciales qui dépassent la limite de mes aptitudes ou qui sortent du cadre de mes habitudes intellectuelles. Mais enfin, dans l'ensemble et d'une façon générale, quand je lis un poète ou que j'entends un orateur, il s'établit entre eux et moi une sorte d'intimité qui fait que nous pensons

ensemble; il y a alors communication entre l'auteur et moi, et j'en conclus que le caractère essentiel de la pensée est d'être communicable.

Mais alors, si aucune chose n'existe en dehors ou indépendamment de son caractère essentiel, puisque c'est ce caractère qui la constitue, il n'y aurait donc pas de pensée musicale au vrai sens du mot, et ce serait donc par un abus de langage, par une sorte de transposition de sens que nous parlerions de pensée musicale ? Je n'oserais répondre affirmativement, mais cependant je remarque que la plupart des termes dont on se sert pour parler de musique sont employés métaphoriquement. On n'est pas sans avoir remarqué combien la langue de la critique musicale est pauvre, ou plutôt qu'il n'existe pas, à vrai dire, une langue de la critique musicale, et que ce qu'on appelle de ce nom emprunte tous ses termes, ou presque tous, au vocabulaire critique des autres arts. Quand nous disons qu'une œuvre musicale est chaude, colorée, qu'elle a du mouvement, qu'elle est bien construite, en réalité nous employons des expressions qui s'appliquent à la peinture, à l'architecture, à d'autres arts, mais non expressément à la musique elle-même. N'en serait-il pas de même pour le terme qui nous occupe ?

Au surplus, je me suis souvent demandé si, lorsque le compositeur assemble des notes pour en faire ce qu'on appelle une phrase ou des phrases musicales, il pensait, — je veux dire : s'il pensait comme pense un poète, dont les phrases les moins intellectuelles contiennent toujours une pensée, si tenue soit-elle, qui provoque chez le lecteur la réflexion. A dire vrai, je ne le crois pas. Je crois plutôt qu'en présence d'un objet qui l'émeut, il éprouve des impressions qu'il traduit par une succession de notes, lesquelles il dispose de la façon la plus propre à émouvoir l'oreille, quelle que soit d'ailleurs la nature ou la qualité de cette émotion, qui peut être ou agréable, ou forte, ou même, en certains cas, pénible. Mais qu'une pensée, au vrai sens du mot, préside à l'agencement et à la succession des phrases musicales, cela est difficile à croire. Et il est aisé de s'en convaincre, si l'on réfléchit un moment que la musique, à un certain point de vue, se distingue éminemment de tous les autres arts. On a dit avec raison que les autres arts étaient des arts de représentation, et Wagner a écrit « qu'ils ont tous rapport à un objet réel, tandis que la

musique s'adresse directement à nous sans nous représenter aucune chose particulière. » C'est peut-être à cette impuissance, dont la musique aurait tort de se plaindre, qu'elle doit d'autre part ce qui est son objet propre, qui est de nous émouvoir, en un sens, plus que la peinture ou que la poésie, et, comme on l'a dit, d'atteindre le fond inconscient de nos idées ou de nos émotions, ou, mieux, de nous le suggérer. Mais — je continue à citer — « elle répugne à exprimer des rapports se terminant à des formes visibles ou tangibles », et c'est sans doute dans ce sens qu'il faut entendre le mot de Schopenhauer, qui définit la musique « une métaphysique devenue sensible ». Ce qui veut dire d'abord, si je ne me trompe, que la musique s'adresse non à l'intelligence, mais à la sensibilité, qu'elle n'a et qu'elle ne peut avoir d'autre prétention que de nous émouvoir, — je prends ce mot dans son acception la plus large, — et qu'elle a atteint son but lorsqu'elle nous a émus. Et, si l'on comprend sous ce terme de métaphysique un certain nombre de notions qui, dépassant la portée de notre compréhension, sont susceptibles d'interprétations diverses et individuelles, on admettra bien que la définition que le philosophe donne de la musique, non seulement en précise la nature et l'objet, mais aussi en marque les limites. Car les arts sont enfermés dans des limites qu'on peut élargir, sans doute, mais non reculer indéfiniment. C'est faute d'avoir reconnu la nécessité de cette loi que la théorie symboliste, légitime et raisonnable en soi, lorsqu'il ne s'agissait que de rapprocher, dans les limites du possible, la poésie de la musique, est devenue une erreur lorsqu'elle a poussé ses principes jusqu'à l'exagération. Car, comme il est impossible que les mots n'aient pas un sens, si banal soit-il, et comme il est impossible d'autre part que les plus harmonieux le soient autant qu'une succession de notes musicales, il en est résulté des œuvres qui n'étaient ni de la musique ni de la poésie, et c'est ce que J. Lemaître a spirituellement montré dans un chapitre de ses *Contemporains*.

Mais revenons à la musique, et revenons-y pour conclure. Me permettra-t-on de conclure un peu à côté de la question ? Car, d'affirmer, même si j'en suis tout à fait convaincu, qu'il n'y a pas, à proprement parler, de pensée musicale, que le musicien ne « pense » pas quand il compose, et que les auditeurs ne « comprennent » pas quand ils entendent, en vérité je ne l'oserais, parce que j'irais trop, je le sais, contre l'opinion généralement admise. Et je

craindrais aussi qu'on ne vît dans une affirmation aussi catégorique la condamnation de certaines tendances modernes ou la critique d'œuvres musicales qu'il serait prématuré de juger, et que le temps, avec plus d'autorité que nous ne saurions en avoir, se chargera de mettre au rang qu'elles méritent. Concluons donc que, dans l'hypothèse où ce que j'ai essayé d'établir serait vrai, la musique, ainsi que je le disais, aurait tort de se plaindre, car sa part reste assez belle pour qu'elle n'ait rien à envier aux autres arts. L'imprécision de la langue musicale n'est un obstacle ni à la vérité, — vérité toute relative, sans doute, — de l'exécution ni au plaisir de l'auditeur. Il y a bien des chances de ne pas dénaturer beaucoup, en bien des cas, la pensée, ou plutôt l'intention du compositeur, si l'on oriente, en l'absence d'indications plus précises, l'exécution dans tel ou tel sens, en s'aidant de la connaissance soit de certaines particularités de sa vie ou de son caractère, soit, quand cela se peut, des circonstances dans lesquelles l'œuvre a été écrite. Même s'il s'agit d'une œuvre de pure fantaisie, sera-t-il interdit à l'exécutant de créer de toutes pièces l'atmosphère, si je puis dire, qui déterminera le caractère de l'exécution ? Je pense, en écrivant ceci, au *Trio* de Mozart pour piano, violon (ou clarinette) et alto. J'y vois une scène à trois personnages. L'un, le piano, est une aimable coquette, dont la coquetterie s'exprime avec une grâce légère, non sans quelque attendrissement parfois. L'autre — c'est le violon — est à l'âge heureux où l'on n'a qu'à paraître pour vaincre, où quelques phrases tendres ne manquent jamais d'éveiller un écho dans le cœur auquel elles s'adressent. Le troisième, l'alto, est à la fin de la jeunesse, et, comme ce sera sans doute sa dernière aventure sentimentale, il met à cet effort de séduction toute la passion d'un cœur qui chante son chant du cygne, mais que décourage peu à peu, à mesure qu'on approche du dénouement, le succès de son jeune rival. Nul doute que cette petite histoire ne fût bien loin de l'esprit de Mozart quand il écrivait cette page parfaite; mais qu'importe, s'il doit en résulter dans l'exécution une variété plus expressive ?

Quant aux auditeurs, la plupart n'ont jamais songé à se plaindre de l'imprécision de la langue des sons, et il n'y a pas bien longtemps que quelques-uns exigent des notes autant de précision que des mots. Que la musique ne « pense » pas, cela ne lui ôte rien de sa puissance ni de son charme, et son

rôle commence, je dis : son vrai rôle, là où s'arrête celui de la poésie. Quand on chante sa vie, je ne veux pas dire : quand on est toujours gai, c'est à la musique qu'on fait appel pour traduire des émotions que les mots sont impuissants à rendre, car ces émotions, par leur vague même, échappent à la précision un peu sèche des mots, quelque harmonieux qu'ils soient. Lamartine a écrit que « les notes plus vagues disent plus d'infini et de passion que les mots ». Et cette imprécision ne serait-elle pas la qualité la plus rare de la musique, sa qualité par excellence, si c'est elle qui permet à notre imagination de vagabonder à sa guise, et que, se contentant d'orienter notre rêverie, elle nous laisse pleine liberté d'en suivre toutes les sinuosités et les caprices les plus inattendus ?

J. ESTÈVE.

