



Parentés musicales

Il y a des liens mystérieux qui unissent les génies les plus différents, liens dont nous percevons bien l'existence dans une certaine uniformité du langage musical, liens qui ne sont peut-être que le génie même, qui seul permet une claire vision de ce qu'il y a d'immuable dans les règles de la musique ; il est aussi d'autres attaches, plus intimes, plus spéciales, créant au-dedans d'une parenté quasi universelle des parentés plus étroites.

De l'étude de tous ces liens nous dégagons une manière de règles d'esthétique qu'on pourrait qualifier d'éternelles, qu'auraient découvertes les hardiesses d'un Monteverdi ou d'un Bach, que respecteraient les personnalités de Mozart et de Beethoven et que ne violenteraient pas Stravinsky et Schoenberg. C'est que ces puissants cerveaux n'ont pas craint de secouer, à toutes les époques, les ridicules modes et les encombrants préjugés, tel ce principe de la tonalité qui a régné pendant plusieurs siècles et dont ne s'occupaient pas plus les motets des XII^e et XIII^e qu'aujourd'hui de prétendus révolutionnaires. « La vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale », disait Pascal.

Peut-on parler de « langage » musical ? Il est hors de doute que certains maîtres ont eu leur langage propre, associant à chaque sentiment une forme sonore déterminée ; nous ne reviendrons pas sur les leit-motives de Wagner et sur les expressions musicales de Bach, que l'on a pu cataloguer en une sorte de dictionnaire.

Mais si l'on rapproche les expressions trouvées par différents maîtres, on trouve des analogies très curieuses, qui sembleraient bien prouver une certaine universalité du langage.

Ne nous trompons pas d'abord sur la nature de toute une série de motifs, puisés aux folklores régionaux ; ce sont des éléments d'inspiration commodes, mais la plupart du temps bien inexpressifs, précisément parce qu'on leur fait dire tout ce qu'on veut ; Debussy sait bien se moquer de cette mode qui fait fureur chez nos contemporains : « On remua les moindres provinces de l'Est à l'Ouest ; on arracha à de vieilles bouches paysannes des refrains ingénus, tout ahuris de se trouver vêtus de dentelles harmonieuses... Ils gardèrent un air terriblement gêné, mais d'impérieux contreponts les sommèrent d'avoir à oublier leur paisible origine. » (1).

Ce qui se fait aujourd'hui s'est fait autrefois et de distingués folkloristes vous apprendront que le deuxième morceau de la symphonie *La Reine*, d'Haydn, est une romance française et que le trio du menuet de la *Symphonie en La* est un thème croate ! Ceci explique comment beaucoup d'auteurs, d'un siècle ou de l'autre, se rencontrent dans l'emploi de thèmes identiques, issus de folklores et considérés sans doute comme des biens publics ; on ne peut voir là aucune intention expressive, aucun but esthétique, et c'est tant pis pour l'œuvre ; on peut en tout cas supprimer ces motifs de toute analyse du langage musical.

Nous allons au contraire trouver de quoi éclairer cette analyse dans les quelques rapprochements qui suivent.

Le sentiment héroïque engendre chez Wagner (*Lohengrin*, *Parsifal*, et toute la *Tétralogie*), chez Beethoven (3^e *Symphonie*) et chez Bach des réalisations rythmiques et mélodiques extrêmement analogues ; on pourrait même définir un « motif héroïque » qui serait formé d'une figure initiale toujours simplement harmonisée sur l'accord parfait du ton, suivie d'éléments qui le développeraient sur l'arpège de cet accord : accord de mi bémol majeur dans la *Symphonie Héroïque*, de ré majeur dans l'air « Eternel, ô roi des Anges » que Bach écrit à la gloire du Sauveur, de mi bémol majeur dans l'*Or du Rhin*.

Le motif « pastoral » est de ligne sinueuse, enveloppante, et par la répétition de certains de ses éléments, il engendre toujours la mono-

(1) Debussy, *Monsieur Croche*, antidilettante.

tonie. Beethoven, dans sa *V^e*, avec le goût du développement qui lui est propre, forcera cette monotonie en répétant le même motif pendant 36 mesures ; Honegger, pour illustrer les paroles du récitant : « Et voici les bergers amenant leurs troupeaux... » écrit une mélodie bien « pastorale » ondoyante et monotone, n'échappant pas à l'allure traditionnelle ; et, malgré leurs caractères bien indépendants, les sonates de violon de Milhaud et de Ravel nous offrent des types parfaits du motif pastoral.

Le thème de la douleur est, lui, essentiellement chromatique et chromatique descendant : Bach en donne un exemple admirable dans le Crucifixus de la *Messe en Si*, où, du début à la fin du morceau, les basses répètent obstinément leur douloureuse descente. Wagner utilisera le même chromatisme pour exprimer soit la douleur des pèlerins repentants (*Tannhauser*), soit celle de Tristan blessé ou celle de Tristan en détresse, et, dans la *Walkyrie*, l'harmonie mystérieuse du *Sommeil Eternel* s'affaîssera, elle aussi, demi-ton par demi-ton, pour traduire toute la douleur de Wotan fermant les yeux de Brunnehilde.

Revenons à Bach et demandons-lui de dépeindre la colère : gammes et arpèges montant rapidement, précipitation des trompettes, gymnastique des violoncelles, nous voilà dans une atmosphère de désordre, de déséquilibre, d'orage : « Et le voile du temple se déchire... » Honegger écrit lui aussi des lignes rapides, brisées, brutales : « Tous les peuples m'ont attaqué, au nom de Jéhovah, je les détruis... » Mais ses accents, plus violents peut-être, portent moins, car il n'a pas la suprême habileté du vieux maître. Le génie inventif de Wagner ne se fâchera pas autrement que celui de Bach : le motif de la colère, dans *Tristan*, rappelle bien le procédé de Jean-Sébastien, si ce n'est qu'ici la douleur s'ajoute à la colère, aussi le motif se combine-t-il du chromatisme descendant.

Pour exprimer l'extase, Franck, dans sa *Symphonie*, Debussy dans son *Quatuor*, trouvent les mêmes successions de notes. Extase sensuelle chez Debussy, rythme complexe ; extase mystique chez Franck, rythme simple et naïf.

Pour donner à sa composition un caractère archaïque, vieillot, une sonorité grêle et creuse, Ravel, dans *Ronsard à son âme*, emploie une suite de quintes discontinues analogues à celles que la diaphonie du XIII^e siècle utilisait déjà pour accompagner les mélodies, et Caplet, mettant en musique une autre poésie de Ronsard : *Doux fut le trait... et*

poursuivant le même but esthétique que Ravel, emploie des moyens tout à fait semblables.

Ainsi il semble bien que le langage musical ait quelque chose d'universel et soit le même à tous les âges de la musique, véritable trait d'union entre les génies. On peut prétendre le contraire : n'a-t-on pas souvent remarqué que Mozart, dans son petit opéra *Bastien et Bastienne*, qui est bien tout le contraire d'héroïque, se servait exactement du thème de la *Symphonie héroïque*, ce qui prouverait que le langage musical est d'une indétermination absolue, autrement dit qu'il n'existe pas ? Mais cet exemple ne semble être qu'une exception. Nous allons voir d'ailleurs qu'il existe entre les musiciens des liens à la fois plus subtils et plus solides, fils très ténus, mais d'acier, qui rattacheront invisiblement mais solidement Bach ou Vivaldi à notre siècle mécanique et constructif et Debussy et Stravinsky aux plus pures traditions d'autrefois.



Il y a entre certaines musiques des affinités spéciales, des sympathies particulières, manifestant des parentés et expliquant les jugements si divers des générations successives sur tel maître des siècles passés. Ainsi la musique de Bach ou de Vivaldi (on en dirait autant de celle de Rameau et de Couperin) touche, d'une façon particulière, nos sensibilités modernes beaucoup plus que celle d'un Lalo ou d'un Saint-Saëns ou même que celle, pourtant admirable, d'un César Franck. A quoi cela tient-il ?

Certes, la musique de Bach a toutes les qualités qu'il faut pour être aujourd'hui plus jeune que jamais et il n'est guère besoin de rappeler ici la physionomie monstrueuse de l'homme qui, contenant toutes les musiques, ne peut que contenir celle d'aujourd'hui. Cependant, s'il est admirablement compris aujourd'hui, il ne l'a pas toujours été ; le XIX^e siècle, le siècle de Beethoven, de Wagner, de Franck n'a pas compris une musique où se trouvait déjà le lyrisme de Beethoven, le symbolisme de Wagner, le chromatisme de Franck et de Chopin, et combien cette musique fut méconnue d'un Gounod qui, en utilisant le 1^{er} prélude du clavecin bien tempéré pour accompagner une mélodie d'*Ave Maria*, fit rétrograder ce chef-d'œuvre dans la catégorie des vieux

airs démodés ; ou encore d'un Th. Dubois écrivant dans son *Traité de contrepoint et de fugue*, à l'égard d'une liberté du maître : « Le compositeur aurait dû écrire comme ceci » !

C'est donc que la musique de Bach s'apparente plus spécialement à l'esprit de la nouvelle génération et cela tant par ses qualités dynamiques que géométriques.

Le dynamisme, tout objectif, des développements fugués et des grands chœurs de Bach, est le même que celui de Milhaud ou de Stravinsky, alors qu'il semble s'opposer à celui de Wagner, tout subjectif, tout fait d'émotion et de chaleur.

Ses conceptions rythmiques si nombreuses, si variées, ne peuvent que plaire à une époque tout éprise de rythme et de solidité ; et bien des procédés (comme par exemple la persistance d'un même motif obsédant de monotonie et d'opiniâtreté) chers à nos contemporains, se trouvent déjà chez lui ; d'ailleurs les emprunts que la jeune école lui a faits sont nombreux. Dans le *Roi David*, le psaume : « Loué soit le Seigneur... » est du Bach à peine transformé et cela ne jure pas le moins du monde avec le reste de l'œuvre ; le grand chœur des Guerriers rappelle en bien d'endroits les chœurs des *Cantates* et des *Pas-sions* ; l'adagio de la 1^{re} *Sonate de Violon* d'Honegger est une méditation du violon sur un thème que répète le piano de même que l'adagio du *Concerto en Mi* de Bach était une méditation du violon sur un thème répété par l'orchestre et ces deux thèmes, à une légère modification de rythme près, sont identiques, etc...

Les qualités géométriques de la musique de Bach sont aussi pour elle une raison de plaire à nos oreilles modernes ; telle fugue d'orgue est un admirable édifice sonore et sa valeur architecturale nous procure un plaisir en quelque sorte extra-musical tout à fait comparable à celui que nous donne l'audition du chef-d'œuvre qu'est *Pacific* 231.

Dans le même ordre d'idées, il y a dans les concerts de Bach et de Vivaldi, certains adagios étonnants par leur conception toute moderne : du début à la fin les instruments superposent des dessins uniformes, privant le morceau de toute mélodie et faisant résider tout son intérêt dans la succession des harmonies et dans ce qu'on pourrait appeler la « ligne » de ses nuances qui tire ici toute sa valeur du fait que l'auteur lui a donné la *continuité* : la nuance est au début pianissimo, elle s'anime progressivement jusqu'au fortissimo et revient peu à peu

mourir dans le pianissimo. Il y a effectivement la vive manifestation d'un procédé bien en faveur aujourd'hui. Ainsi la *Valse* de Ravel témoigne d'une recherche analogue : le morceau commence dans les sourdines, s'anime de plus en plus et se termine dans une envolée infinie. Tout cela est du même ordre d'idées et si l'on compare — les mathématiques sont si proches de la musique par certains côtés — la « ligne » de la *Valse* à une branche d'hyperbole, celle des adagios de Vivaldi serait une harmonieuse parabole : dans l'un ou l'autre de ces morceaux, aucune recherche d'ordre poétique ou sentimental, point de schéma littéraire ou autre, mais bien de la géométrie, que nous pourrions appeler ici « géométrie des nuances ».

L'emprise de Bach est aujourd'hui considérable ; d'ailleurs le fait est significatif, qu'un pionnier de la musique moderne comme Wiéner inscrive régulièrement, au programme des concerts de blues et fox-trots qu'il donne avec Doucet, un *Concerto* de Bach ou de Vivaldi.



Loin d'essayer de se dégager de cette emprise des siècles passés les musiciens d'aujourd'hui sembleront au contraire revenir à l'esprit d'autrefois, comme s'il était impossible de s'écarter de la voie traditionnelle, comme si la musique ne pouvait décrire qu'un cercle fermé.

Au dedans de ce mouvement général de retour à la tradition, nous voudrions indiquer comment tel contemporain s'apparente plus particulièrement à tel nom ou à telle époque.

Il faut remonter au xvii^e siècle pour trouver les véritables attaches d'un Fauré ou d'un Ravel, Fauré en continuant plutôt les traditions de richesse et de profondeur musicales, Ravel celles d'élégance et de raffinement. Il me souvient d'un article, paru il y a quelques années dans une revue musicale, où l'on faisait un curieux rapprochement entre un quatuor de Fauré et une fantaisie de Purcell (publiée après la mort du maître français) ; ces deux œuvres offrent bien, en effet, une très grande analogie d'écriture ; toutes deux semblent se donner comme but une grande richesse de sonorité et les moyens employés pour cela sont identiques ; aussi, malgré l'abîme des siècles, le génie précurseur de Purcell et celui traditionnel de Fauré trouvent un terrain de rencontre.

Ravel a des attaches intimes avec Couperin et tout notre xvii^e siècle français. On dit souvent de lui que c'est un classique : depuis la *Pavane* jusqu'à la *Sonate pour violon*, même clarté de conception, même tact, même mesure, et ce sont bien les qualités du classique ; écrit-il des blues américaines, des Moto perpetua genre Paganini, ou autres fantaisies, n'importe, il est toujours le même, le Ravel de la *Sonate pour violon et violoncelle* ou du *Quatuor*, car, emporté ou fantasque, lyrique ou épris de jazz, il conserve la même sûreté de main, le même équilibre intelligent. Ainsi, quoique sa complexe personnalité musicale soit formée d'éléments très neufs, très modernes, Ravel continue une tradition ; et cette tradition, les qualités de son esprit précis et élégant la lui font rechercher plus spécialement chez Couperin. Couperin nous donne d'ailleurs l'exemple du maître tout à fait à la page : voyez sa petite pièce *l'Arlequine* où, pour peindre les cocasseries d'un pantin, il répète avec insistance les secondes les plus sarcastiques, les dissonances les plus aigres — certains morceaux de l'*Apothéose* de Lully, où il fait un curieux usage de la quarte, les sourdines des violons contribuant à donner à la pièce une sonorité toute ravélienne — ou encore la *Lugubre*, le *Visionnaire*, les *Pavots*, où il se sert avec tant d'habileté et de malice de ce qu'il appelle dans sa « Règle d'Accompagnement » des dissonances chromatiques. Ravel, lui, nous livre dans le *Tombeau de Couperin* une série de pièces très pianistiques dont l'écriture rappelle d'une façon frappante celle du grand claveciniste ; cela apparaît surtout dans la *Farlane*, conçue sous forme de refrain et de couplets comme beaucoup de pièces de Couperin, dans le *Rigaudon*, si amusant de précision, dans le subtil et élégant *Menuet* ; on peut penser que, dans la suite, Ravel a volontairement recherché le style de son modèle, mais n'est-ce pas déjà là une preuve de l'affinité de ces deux esprits ? Que celui qui doute encore de cette étroite parenté lise l'*Hommage à Haydn* ou mieux encore la *Sonatine* dont le Menuet est plus spécialement dans la manière de Couperin avec la précision de ses détails et toutes ses petites notes ornementales.

C'est plus haut qu'il faut remonter, aux xiv^e et xv^e siècles, pour trouver les attaches de Debussy ; ici encore la tradition aura tracé à l'avance la voie que le musicien suivra inconsciemment : on trouve dans les accompagnements des mélodies de cette époque des suites de quintes continues et discontinues, et dans les motets, comme dans les

chansons populaires, on fait des trouvailles encore plus curieuses : non seulement des parallèles d'octaves et de quintes, mais aussi de quarts et de secondes ! Sous l'impulsion du génie de Debussy, qui cherche déjà la tradition dans les *Fêtes galantes* et l'*Hommage à Rameau*, la poésie du xv^e siècle revivra singulièrement dans les *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, le *Promenoir des Deux Amants*, les *Ballades* de Villon. Ce retour au passé d'un musicien aussi indépendant que Debussy est une remarquable illustration de ce mouvement général dont nous parlions et qui prouve bien quels liens intimes unissent les musiciens de tous les temps ; cette solidarité qui les relie apparaît bien ici si l'on remarque que la révolution déchaînée par Debussy était non seulement préparée depuis des siècles, mais déjà presque un fait accompli ; il en est ainsi de bien d'autres découvertes qui ne sont souvent que l'affirmation logique et géniale de ce qu'ont acquis les siècles passés. M. Kœchlin, dans le beau livre qu'il a écrit sur notre musicien, s'exprime ainsi : « Les éléments du langage debussyste en ce qu'il offre de révolutionnaire existaient avant *Pelléas* ; mais Debussy, par son chef-d'œuvre, a fait triomphante et légitime cette révolution, d'ailleurs accomplie sans qu'il ait eu la conscience d'avoir pris tant de Bastilles. Et ce n'est point le diminuer que de le tenir pour une sorte de « traditionnel » de l'audace harmonique dont témoignèrent des génies antérieurs. »

C'est encore plus loin — au Moyen-Age — que l'on pourrait aller chercher l'esprit d'un Stravinsky. L'un de ceux qui ont le mieux compris son étrange génie, M. F. Ansermet, nous dira : « Ce n'est pas par hasard qu'il a fallu demander au Moyen-Age une définition de l'Art pour tenter d'expliquer la nature de l'œuvre de Stravinsky. Les caractères essentiels de l'art, tel que le concevaient les Scholastiques, se retrouvent en lui. » Comme les hommes du Moyen-Age, Stravinsky est un artisan : « L'œuvre à faire lui a toujours posé une question de métier, jamais une question de beauté et quand, par hasard, la raison première était d'un autre ordre, il l'a traduite en question de métier et c'est sur le métier que s'est acharné son effort (1). » Ce que l'on peut remarquer encore ici c'est que l'auteur du *Sacre du Printemps* et de tant de scandales est donc lui aussi par certains côtés un traditionnel ; d'ailleurs cette tradition, que les plus indépendants retrouveront tou-

(1) Debussy, *ibid.*

jours inconsciemment, il se penchera délibérément vers elle quand il fera avec la musique de Pergolèse l'exquise chose qu'est *Pulcinella* ou le chef-d'œuvre qu'est la *Suite pour violon* sur des thèmes de Pergolèse : comme cette musique, âgée de plusieurs siècles, paraît jeune ainsi animée par un rythme, une vie, un souffle irrésistibles ! Il semble donc que ce soit surtout les plus révolutionnaires en apparence qu'anime le véritable esprit de la tradition. M. Ansermet dit encore excellemment : « Stravinsky n'est pas uniquement un révolutionnaire, c'est un constructeur qui n'a été révolutionnaire que par nécessité ; son action ne nous bouleverse que parce qu'elle dépasse le plan d'une création personnelle maintenue dans les limites de l'ordre existant pour atteindre cet ordre même ; et elle n'atteint cet ordre que pour le rouvrir à un ordre plus haut et plus général qui est l'ordre suprême de l'art (1). » Stravinsky, lui aussi, a retrouvé l'« ordre suprême » et absolu de l'art, le même qu'avaient atteint les génies que l'on appelle classiques.

Ainsi il n'y a ni écoles ni âges en musique ; classique, romantique, moderne, ce ne sont que des rubriques conventionnelles puisque nous venons de voir que Stravinsky est moyen-âgeux, Bach moderne (*Fantaisie chromatique*), Debussy du xv^e siècle, Ravel du xviii^e (*Tombeau. Sonatine*), Honnegger est un classique comme l'est de Falla (*Concerto pour clavecin*), comme l'était Satie, lui qui préconisait la ligne simple, la vision nette des choses, Beethoven est primitif (gaucherie de ses fugues), comme il est classique (*Concerto pour violon*), comme il est romantique (quatuors). Claude le Jeune est impressionniste, Couperin du xx^e siècle... Bien des modernes, soit qu'ils utilisent la musique spontanée et populaire des folklores (Milhaud, Ecole Russe), soit qu'ils dépouillent leur art jusqu'à l'extrême limite comme Stravinsky, sont plus primitifs que l'aristocratique Mozart ou le savant Bach, qui nous livre, dans l'*Art de la fugue*, les derniers secrets d'une science où il fut inégalé.

Si l'on veut cependant retenir un nom, retenons celui de classique, car il nous semble le plus beau et reconnaissons que tous ceux dont nous avons parlé méritent ce nom qui est bien leur véritable trait d'union. De quoi sont-elles donc faites ces qualités universelles que le génie est seul à posséder et qui font que les personnalités les plus différentes peuvent se reconnaître et se donner la main à travers les siècles

(1) Debussy, *ibid.*

du seul fait qu'ils ont du génie ? Certes on peut dire ici : les réactions du cœur humain sont les mêmes aujourd'hui qu'autrefois et c'est pour cela que tous ils se retrouvent, Debussy dans *Pelléas*, Beethoven dans ses quatuors, Mozart dans la plus simple de ses phrases, car tous ils sont des hommes et c'est là simplement leur parenté. Mais cela est vrai de toute espèce d'art ; ce que nous avons voulu montrer, c'est qu'il y a en musique d'autres liens que le sentiment humain ; l'universalité du langage musical nous a bien montré que les procédés ne changeaient guère au cours des siècles et que seule pouvait changer l'application, la réalisation de ces procédés ; cependant, même dans cette réalisation, il semble y avoir quelques règles abstraites communes à tous les âges dont nous voudrions indiquer pour terminer le domaine et l'esprit.

Leur domaine semble bien être celui du contrepoint ; c'est en effet l'esprit du contrepoint qui nous a permis de relier Fauré à Purcell, Ravel à Couperin ; c'est lui qui relie à travers trois siècles la *Sonate* de piano de Stravinsky aux *Partitas* de Bach ; c'est qu'il constitue l'essence de la musique en la faisant s'écouler dans le temps et la rendant vivante et intelligible, l'harmonie ne semblant être qu'un accessoire, qu'un coloris propre à chaque musicien.

Leur esprit est celui de l'audace qui seule permet d'atteindre la beauté absolue avec des moyens perpétuellement rajeunis ; l'imitation n'a jamais fait œuvre durable et les premières sonates de Beethoven ont bien vieilli, comme aussi telle page de Mendelsohn ; seule la hardiesse est la véritable règle et il n'est pas paradoxal de dire que d'un Debussy ou d'un Saint-Saëns, c'est Debussy le véritable classique ; car c'est la grande erreur des publics de tous les temps — celui que Schumann dérouta et celui que Wagner scandalisa, celui qui siffle le *Sacre du Printemps*, de s'imaginer que le véritable esprit de la tradition est fait de routines, alors qu'il n'est fait que d'audace ; mais qu'importe les réactions du public ? La vraie musique se moque de la musique.

Roger GUIBERT.

