

DOGME MUSICAUX

La Forme, Les Formes, Les Titres

(Suite) (1)

Comme on l'a entrevu, dans le dialogue précédent, il est naïf de vouloir — et dans le seul art des sons — restreindre la *Forme* à n'être que la construction, le « plan », d'une œuvre musicale.

Si l'on « relève » le plan de la *Sonate* op. 106, de Beethoven, on a le plan d'une sonate, mais non le plan de la sonate, non la forme d'une sonate, encore moins la forme de la sonate et pas du tout une synthèse de la *Forme musicale*.

Le mot *Forme* pris dans son sens abstrait (2) — semble s'appliquer raisonnablement, à l'ensemble et au groupement de toutes les parties qui concourent à l'unité d'une œuvre d'art.

C'est l'idée exprimée, naguère, dans un article paru dans le *Monde Musical* et où l'on trouve ces mots : « La forme est l'ensemble des moyens employés pour obtenir l'émotion esthétique (3) ».

M. Riemann paraît penser à peu près ainsi lorsqu'il dit : « La forme n'est autre chose que la fusion des différentes parties de l'œuvre d'art en un tout homogène... » et encore « l'unité, s'y manifeste de façons diverses : accord consonant, assise tonale, persistance d'une même mesure ou d'un même rythme, retour périodique des motifs, oppositions et contradictions, changements d'harmonie, dissonance, modulation, alternance de rythmes ».

C'est bien là l'énumération abondante et un peu désordonnée de l'ensemble des moyens employés pour arriver à l'impression esthétique.

La forme, c'est donc l'extériorité musicale (4).

C'est cette sensation qui est à l'oreille comme est aux yeux la forme des objets qui nous entourent.

Elle nous apparaît comme une unité composée d'autres unités, qui ont aussi leur forme et encore leurs détails, unités nouvelles.

La variété dans l'unité est donc, non la formule de l'œuvre d'art, mais de son extériorité, et semble une excellente définition de la *Forme parfaite*.

Un plan général bien établi pourrait donner lieu, dans une œuvre musicale, à une unité louable, jamais il n'y mettra une variété inté-

ressante, car la variété est dans toutes les parties composantes d'une réalisation artistique. Or, ces parties composantes, que l'on doit ramener à l'unité ont, elles aussi, leur forme propre, qui concourt à l'ensemble et dont l'étude est des plus subtiles.

On peut donc, à peu près, assurer que la *Forme* est bien « l'ensemble des moyens — toutes les parties composantes d'une œuvre — employés pour obtenir l'impression esthétique ».

Etudier la forme, c'est donc étudier, dans tous leurs détails et dans tous leurs rapports possibles les moyens dont nous disposons pour la composition musicale (1).

Sur quoi ceux qui prétendent enseigner la forme musicale ont-ils appuyé leur enseignement ?

Sur l'étude des maîtres.

En effet, ils ont analysé les maîtres et, semble-t-il, avec la ferme intention d'y découvrir ce que, d'avance, ils avaient résolu de nous imposer ; pareils au sophiste qui proposait ce syllogisme : « Si les choses n'étaient pas comme je dis, je ne serais pas un habile homme ; or je suis un habile homme, donc les choses sont comme je dis ».

Ainsi, les professeurs de musique, dont il est ici question, ont paru tirer de l'étude des maîtres des formules faciles à appliquer et qu'ils ont données comme l'essence même des chefs-d'œuvre : elles étaient, seulement, ou la justification de leurs œuvres, à eux, ou l'énoncé d'idées étroites et préconçues.

Il est inutile — il serait assez long et fort ennuyeux — de décrire ces formules et de les critiquer.

On les connaît : la seule analyse des maîtres démontre qu'elles sont incomplètes et décrivent quelques particularités, quelques corrections, non la nature générale, la synthèse de la *Forme abstraite*.

Certes, le *Passé* ne peut nous dire que le *Passé* : L'*Avenir*, seul, est à nous.

Mais le *Passé* est fécond en enseignements fructueux.

Il le faut étudier, et en ses détails, et dans son ensemble : il en faut faire l'analyse pour pouvoir en connaître la synthèse.

Je l'ai dit, tout ce qui fut est encore : les œuvres des maîtres ne meurent pas.

Leurs combinaisons musicales sont toujours excellentes et acceptables pour nos oreilles, mais elles ne sont pas seules bonnes.

Elles furent utilisées amplement par des hommes de génie qui en ont presque épuisé les ressources.

On peut donc assurer à la fois qu'il est nécessaire de connaître très bien le *Passé* — dont le legs nous est transmis par les œuvres des grands disparus — et que cette étude, seule, serait insuffisante.

Nous allons essayer, nous gardant de tout parti-pris et curieux seulement de constater, l'esquisse des grandes lignes qui paraissent caractériser la *Forme*, chez les vieux maîtres.

On peut classer leurs œuvres en deux catégories bien distinctes :

1° Œuvres de logique pure ;

1. En effet, la *Forme* est dans tout. Elle est dans la disposition des accords, dans la superposition des rythmes, dans la succession des timbres et intensités différentes, dans le choix des tonalités et de leur succession, etc.

2° Œuvres de Fantaisie (1).

Ici, quelques définitions brèves sont nécessaires.

La logique est l'art de penser.

L'art de faire se succéder des idées que l'on reconnaît comme conséquence les unes des autres.

Dans le discours, il y a donc la logique, qui relie entre elles les pensées ; mais il y a aussi la logique dans l'enchaînement des mots, celle qui, plus artificielle apparemment, assurément plus extérieure, a cependant sa source en un génie naturel : on l'appelle *Syntaxe*.

Il y a aussi une logique musicale : c'est à dire l'art de penser en musique, l'art de faire se succéder des idées (2) que l'oreille (car si la dialectique s'adresse à la raison, la musique, il ne le faut pas oublier, s'adresse, d'abord et surtout (3), à l'oreille), reconnaît comme conséquence les unes des autres.

Notre oreille réclame un lien logique entre les différents morceaux d'une œuvre musicale — comme notre intelligence est avide d'une bonne ordonnance entre les chapitres d'un livre.

Elle demande la même logique dans l'enchaînement des périodes — comme notre intelligence veut que les phrases littéraires se suivent logiquement.

Elle apprécie enfin, et croit nécessaire, un lien logique unissant entre eux les sons ou agrégations de sons. — comme notre intelligence demande que les mots succèdent aux mots de manière compréhensible (4).

Il y a encore dans la musique des avidités de logique plus subtiles : logique dans la succession et l'opposition des rythmes, des intensités, des acuités ou gravités sonores, etc...

1. On sait, et il est à peine besoin de le remarquer, qu'il y a presque toujours de la fantaisie dans la logique des chefs-d'œuvre et une logique intérieure et comme involontaire, dans les œuvres les plus follement fantaisistes — lorsqu'elles sont vraiment belles.

2. On peut appeler idée musicale toute combinaison rythmique, mélodique ou harmonique — ou simplement toute combinaison sonore.

Il n'y a pas que la mélodie qui soit l'idée — M. Saint-Saëns l'a déclaré dans l'un de ses livres.

Remarque : un bruit suffit pour exprimer le rythme : une idée peut donc n'être que rythmique. Le Rythme peut se passer de la Mélodie et même du Son. Au contraire, toute idée mélodique, même si le Rythme n'en est pas saillant, est cependant obligée d'être une idée rythmique. L'idée harmonique a également son caractère rythmique et quelque contour mélodique.

Une idée est dite rythmique ou harmonique, ou mélodique, lorsqu'elle paraît caractérisée surtout par la qualité du rythme, ou de l'harmonie, ou de la mélodie.

Lorsque l'on dit qu'une œuvre est « sans idées », on emploie, dans un sens péjoratif, une expression inexacte : l'œuvre contient des idées, mais elles sont assez neutres pour être appelées négatives. Lorsque l'on dit qu'une phrase « n'a pas de sens » c'est que l'oreille est choquée dans toutes ses avidités sensorielles.

3. Pas uniquement, quoique certains le prétendent, mais surtout. En effet, la part d'imagination, de pensée et d'émotion, qu'il y a dans l'œuvre musicale s'y rencontre tout par association d'idées et l'on ne serait plus dans le domaine musical si ces émotions nous étaient données au détriment de la joie sensorielle.

4. Mais en ce qui concerne cette logique entre les mots, la musique semble supérieure au langage parlé. En effet la syntaxe varie avec l'idiome — il y a des langues synthétiques, des langues analytiques ; les mots changent et si les idées humaines sont à peu près semblables pour toutes les races leur expression varie à l'infini. Au contraire, la musique étant un art purement composé de sensualisme auditif et d'émotions intérieures, varie à peine selon les races — et si un Japonais — bien doué musicalement — peut être un instant surpris par Wagner, il sera cependant très vite initié à ces sonorités nouvelles pour lui.

La logique musicale est un besoin naturel de notre oreille.

En effet, tout phénomène sonore, toute œuvre musicale, s'étendent dans le temps : l'oreille en apprécie le mouvement, la *Forme* par la durée.

Or, elle se souvient de ce qu'elle vient d'entendre et sa joie n'est pas seulement celle de l'instant précis où elle est frappée par une sonorité isolée.

Elle savoure surtout la variété des sonorités par déduction.

Beaucoup d'exemples, que tout être musicalement doué est à même de constater, tendent à prouver la véracité de ces assertions.

C'est ainsi que l'on est choqué, si, après de longues phrases, d'allure calme, l'on entend, tout à-coup, quelques mesures agitées et sautillantes et que l'œuvre se termine avec tranquillité et lenteur. On est si bien étonné que l'on demande aussitôt l'explication littéraire de cette anomalie... On se sent hors du domaine purement musical.

De même, si après un court début, en *ut*, l'on entend une immense période en *si bémol*, et que le morceau conclue en cette tonalité, on dira avec raison : « *desinit in piscem* ».

Enfin, si, après des harmonies et des mélodies diatoniques, pures et simples, on entend tout à-coup les chromatismes les plus tourmentés, on aura la sensation bien nette d'un style illogique (1).

Les plus remarquables exemples d'illogisme se trouvent dans la plupart des œuvres que le snobisme contemporain a voulu imposer comme admirables.

D'une part, des pages construites d'après un critérium empirique, ou d'après des plans calqués sur des œuvres de maîtres, mais d'où est absente la logique des accords, des phrases, du style, du rythme, où, en un mot, l'oreille suppliciée à chaque son nouveau, par le rapport de ce son avec le précédent, n'a pas le loisir d'apprécier la « tenue », parfois réelle, de l'ensemble.

D'autre part, des œuvres délicieuses par la sonorité d'un instant, par le lien logique des accords entre eux, engendrant des sonorités savoureuses, mais où l'oreille est toujours inquiète des périodes prochaines, et, n'entendant jamais les conséquences des mesures passées, arrive à une sensation d'égarement pénible. Ces œuvres s'arrêtent tout à-coup sans que l'oreille ait compris pourquoi : elles auraient pu finir avant (2).

Des pages semblables sont évidemment supérieures à celles indiquées plus haut, cependant — encore que leurs auteurs ne s'en doutent guère — elles sont insuffisantes à la joie d'une oreille vraiment musicale.

(1) Ces trois exemples font déjà entrevoir les trois unités dont il sera question plus loin et qui sont les qualités nécessaires à toute œuvre logique. On pourrait aussi ajouter la logique des intensités et montrer qu'il est grotesque de faire succéder soudain un *forte* assourdissant à un *pianissimo* imperceptible.

(2) J'ai fait sur des musiciens excellents, l'expérience suivante. Je jouais de mon mieux une de ces œuvres modernes, à plusieurs reprises... tantôt j'arrêtais vingt mesures avant la fin (ce qui était facile car ces œuvres ne finissent jamais tonalement et rarement sur l'accord parfait), d'autres fois six mesures, d'autres fois j'ajoutais un passage du début ou du milieu.

L'impression fut toujours la même. Les détracteurs de cette musique ne trouvèrent pas que « ça se tenait plus mal que d'habitude », les admirateurs assurèrent que c'était toujours aussi exquis, sans avoir jamais deviné la mutilation accomplie. Je demande qu'on tente l'expérience sur du Beethoven ou du Mozart.

D'où leur insuccès devant le public qui ne saurait en comprendre les raffinements de détails — car il est mal éduqué et peu curieux de sonorités rares — mais qui dit, avec raison, que toutes ces sonorités « ne se suivent pas » — car il est avide de rythmes établis et cohérents, de périodes se succédant de manière logique.

Tout ce qui a été dit ici pour découvrir, définir et analyser un peu la *logique musicale*, est fort résumé et assurément incomplet.

Il est toujours embarrassant de parler de choses qui existent depuis *toujours* et que l'on n'a *jamais* pris soin de constater.

Cette digression était cependant nécessaire, puisque l'étude des maîtres, de nos propres sensations et de celles de tous les êtres musiciens — à divers degrés — nous font constater la présence d'une logique très nette — et fort exigeante — dans les sensations musicales (1).

Revenons donc aux œuvres classiques de « *logique pure* ».

Ce qui apparaît d'abord, en ces pages inoubliables, c'est l'évidence de *Trois unités* — facteurs de la *Forme* parfaitement logique — qui semblent avoir présidé à leur conception et à leur développement

Dans toute œuvre de *logique pure*, chez les classiques, nous trouvons ces trois unités :

- I. *Unité de Style* (2) ;
- II. *Unité de Tonalité* ;
- III. *Unité de Rythme*.

I. L'*Unité de style*, c'est cette parfaite homogénéité du langage musical qui semble révéler à l'auditeur une personnalité unique, tout au long d'une œuvre. Dans la musique, comme dans la littérature, « le style c'est l'homme » ; or, rien n'est choquant comme ces pages où un style lâche et pauvre succède à un style tourmenté, où les inspirations, même géniales, se suivent mais paraissent accumulées — suivant un plan quelconque — par des individus différents.

Si l'on examine les œuvres classiques, on remarque que celles demeurées populaires, commandant encore l'admiration de tous et restées comme des modèles parfaits, ont toutes l'unité de style.

Les œuvres de Bach, la plupart des œuvres de Beethoven en sont les exemples les plus merveilleux.

Les auteurs à qui manqua l'unité de style, furent toujours des musiciens de second ordre, alors même qu'ils réunissaient toutes les au-

(1) Chacun de nos sens a aussi sa logique propre. Un gourmand raffiné ne boit pas telle boisson en mangeant tel mets, et, tous, nous observons une logique naturelle dans l'ordonnance de nos repas. — Nos yeux ont une logique plus exigeante et plus incontestable. L'œuvre de proportion nous choque dans une figure, dans un monument ; si l'on pouvait retourner la tour Eiffel, elle nous semblerait grotesque, parce que non proportionnée, un détail gothique nous choque dans un monument grec et réciproquement.

Des exemples semblables sont nombreux.

(2) Le *style*, c'est *habitude* d'écrire et plus précisément, la particularité, la personnalité dans cette habitude. En latin *stylus* désignait le *stylct*, le burin avec lequel on écrivait et par extension l'*habitude d'écrire*, comme nous le voyons par une page célèbre de Cicéron. On entendait aussi par *style*, la *touche*, le *sceau*, en quelque sorte, qui marquait une personnalité. Musicalement, le *style c'est l'ensemble des préférences esthétiques qui font qu'un auteur affecte certaines harmonies, certains contours mélodiques, certaines tonalités, certains rythmes, certaines manières de disposer les accords, les phrases, les périodes...*

Il faut qu'il y ait, au cours d'une œuvre musicale, unité dans l'ensemble de ces préférences : c'est l'unité de style.

tes qualités, alors même qu'ils étaient animés de génie (1).

En effet, il y a des génies impétueux et inégaux, véritables créateurs — génies, dans le sens étymologique du mot — qu'une imagination toujours surexcitée, une sensibilité exacerbée, empêchent de se recueillir, de choisir, d'épurer leurs idées, de soumettre leurs conceptions à un examen sensoriel très sévère, de savourer lentement les sonorités et les agencements de leurs compositions.

Rien n'est triste et déconcertant à entendre comme ces pauvres œuvres géniales et incohérentes (2).

II. L'*Unité tonale* peut être définie : prédominance dans l'ensemble d'un morceau, d'une tonalité, et des tonalités qui, à notre oreille, en paraissent parentes.

Dans les œuvres que nous admirons, nous voyons, en effet, que les sonorités tonales d'un mode adopté reviennent sans cesse et que l'œuvre entière pivote autour d'elles ; elles sont comme les piliers de l'édifice ; jamais l'auteur ne nous laisse les oublier longtemps, et, si loin qu'il nous entraîne, nous ne perdons pas leur souvenir et éprouvons un sentiment de satisfaction auditive lorsqu'elles se rétablissent.

Beethoven fut d'autant plus admirable par l'unité tonale qu'il y montra des hardiesses étonnantes : plus il s'éloigne de la tonalité initiale, plus il semble que cet éloignement soit logique et nécessaire, plus l'impression d'unité s'imprime en nous lorsque le ton principal reparait.

Wagner a aussi dans ses œuvres un sens très fin de l'unité tonale et Bach est en cela le maître parfait et complet, comme en toute chose.

Les auteurs secondaires manquent toujours plus ou moins d'unité de ton.

Ils font une débauche dévergondée (3) et inintéressante de modulations inconscientes : les tonalités chez eux se succèdent au hasard, il semble qu'ils conçoivent phrase par phrase et ne se soucient pas de l'ensemble — au moins en était-il ainsi au temps où il y avait des phrases, car aujourd'hui les auteurs de peu de talent conçoivent mesure par mesure, et parfois durant de longues heures, sans souci du plan et de l'assise tonale.

Enfin, d'autres auteurs (4) de second ordre, bien effrayés à l'idée de se lancer dans des modulations que, du reste, ils ne sauraient concevoir spontanément, soucieux d'égaliser la fermeté tonale des grands maîtres (5), tom-

(1) Il va sans dire qu'il ne suffit pas d'avoir un style homogène pour être un homme de génie, mais un style incohérent exprime-t-il des pensées de génie, n'aboutit jamais qu'à des œuvres incomplètes et d'autant plus pénibles qu'on entrevoit qu'elles pourraient être belles. Cependant, il faut bien se garder d'oublier qu'il y a certains auteurs incolores, plats, doux, d'autres violents et rébarbatifs sans répit, à qui ne manque pas l'unité de style.

Il leur manque une qualité bien plus élémentaire, mais qu'on n'acquiert pas : l'inspiration.

(2) Certains compositeurs ont cru suffisant, pour acquérir l'unité de style, de baser leurs œuvres symphoniques, en plusieurs parties, sur un même motif, de trois notes.

Les produits obtenus ainsi ont démontré amplement l'insuffisance du système.

(3) Ceux-là écrivent surtout de la musique à programme ou dramatique : ils prétendent, et croient peut être sincèrement, que leur incohérence est de la vie.

(4) Ceux-là écrivent de la musique pure ; ils assurent, et s'imaginent sans doute réellement, que leur monotonie est bon goût et sobriété de style.

(5) Wagner, avant de se lancer dans ses riches combinaisons modulantes, affirme souvent la tonalité avec une insistance très marquée. Il fait de

bent dans la *monotonie* et leur *unité* de ton est une obsession.

III. *L'unité rythmique* est la caractéristique particulière aux œuvres de « style serré ». Elle consiste dans la persistance d'un rythme, au milieu des rythmes variés d'une œuvre entière.

Les maîtres les plus parfaits, *seuls*, ont su user avec tact de cette persistance, génératrice d'homogénéité, et l'on ne saurait trop répéter que l'obsession maladroitement d'un rythme est plus insupportable que celle d'une tonalité.

Bach et Beethoven furent les musiciens les plus admirables à ce point de vue.

Dans leurs œuvres un même rythme conducteur surgit sans cesse, immuable au milieu de la diversité rythmique étonnante des divertissements, développements, etc.

On pourrait citer toute pièce de Bach ou de Beethoven (1).

Qui ne se rappelle les symphonies en *ut mineur* et *la*, en *1^{er} mouvement* (9^e) les sonates...?

Je n'insiste pas : il suffit de lire ou de se souvenir. L'unité rythmique, en ces œuvres, est l'évidence même.

Au contraire, chez des auteurs ordinaires, les rythmes — généralement inconsistants — se succèdent sans lien et leur variété inutile n'est pas commandée par un rythme persistant d'où naît l'allure générale de l'œuvre : — ou bien la monotonie rythmique envahit leurs compositions et c'est une sorte de cauchemar musical (2).

Parfois les auteurs classiques semblent avoir dédaigné la *Logique pure* et s'être livrés — toujours avec tact — à la *Fantaisie*.

À vrai dire, ils méprisaient quelque peu ce genre secondaire qui leur semblait celui de l'improvisation : à quoi ils excellaient, paraît-il.

L'improvisation était fort à la mode en ce temps-là.

Bach et Haendel passaient pour des improvisateurs prodigieux et au premier on reprochait son exubérance hardie et sa fantaisie sans frein.

Mozart improvisait délicieusement et Beethoven consolait la douleur d'une mère — dit-on — par un impromptu touchant.

Mendelssohn et Liszt charmaient le public plus par leurs *Fantaisies* que par leurs exécutions d'œuvres écrites.

On comprend donc qu'en ce temps-là on ait dédaigné souvent d'écrire de la musique fantaisiste... on l'improvisait.

même en des fins d'actes où il semble résumer musicalement tout ce qu'on vient d'entendre. Beethoven insiste surtout sur une tonalité générale à la fin de ses œuvres, ce qui donne à l'ensemble une solidité et une assise reposantes. Bach, lui, paraît n'avoir pas de système adopté. La tonalité est chez lui d'une franchise admirable, au milieu des modulations les plus étranges.

(1) Il est à remarquer que, dans les sonates et symphonies de Beethoven, le deuxième thème est presque toujours accompagné par un dessin emprunté au premier et que la rigidité générale du rythme se poursuit jusqu'au développement et même au milieu de toute l'œuvre — adouci de périodes charmantes, où les rythmes se font plus languides ou plus animés, mais qui semblent dominées par la première idée rythmique, comme obsédante volontairement.

(2) Wagner a usé, à dessein et dans un but absolument littéraire, de l'obsession rythmique : il le fit avec tant de tact — surtout dans la *Tétralogie* et *Parsifal* — que les pages visées ici pourraient fort bien prendre place parmi les œuvres de *logique pure*. En effet le rythme obstiné s'entoure toujours de détails orchestraux et harmoniques, si habilement variés, de progressions si vivantes, de modulations si inattendues que l'intérêt auditif ne faillit pas un instant et que l'obsession rythmique devient une *Idée* purement cérébrale — ce que voulait l'auteur.

Cependant Bach, Mozart, Beethoven, nous ont laissé des pages auxquelles la logique pure fait un peu défaut, et avec un sans-gêne charmant.

L'unité de style y est partout... tout bon compositeur ne saurait en manquer, même lorsqu'il improvise...

L'unité tonale est moins strictement observée que dans les pièces parfaitement logiques.

Les modulations se font moins justifiées, les altérations plus nombreuses, plus hardies.

L'analyse de la *Fantaisie chromatique* prouve la réalité de ces observations : en effet, au milieu de l'œuvre, la tonalité échappe complètement à l'oreille : on l'a presque oubliée lorsqu'à la fin elle reparait.

Les mêmes hardiesses se rencontrent dans les *Fantaisies*, pour orgue, de Bach, et, plus encore, dans celles pour piano, de Mozart.

Ici *L'unité de style*, seule, apparaît, car Mozart eut été obligé à des efforts laborieux pour n'être plus Mozart.

Dans la *Fantaisie en ut*, la tonalité est, dès le début, noyée dans des recherches chromatiques et dans des marches modulantes imprévues.

De même, *L'unité rythmique* paraît oubliée complètement : un *adagio* très court est suivi d'un *andante*, puis d'un *allegro agitato*, d'un *allegretto*, d'un nouvel *agitato* et l'*adagio* du début revient.

Il n'y a aucun lien dans les motifs, soit au point de vue du contour mélodique, soit au point de vue du rythme : aucune tonalité ne prédomine, bien qu'elles s'enchaînent toutes de manière logique. Il n'y a pas de motif conducteur et le plan serait à peu près incohérent si l'*adagio* du début ne revenait à la fin donner à l'œuvre quelque construction.

Cette *Fantaisie* est du reste fort impressionnante et fort belle.

Beethoven, même en ses sonates « quasi una fantasia », conserve *L'unité de rythme* qui lui est propre ; il pensait rythmiquement et, sans doute, concevait « en bloc » ces œuvres énormes.

Il paraît surtout avoir ajouté le sous-titre « comme une fantasia » pour se justifier auprès des aristocrates de son temps de s'affranchir si souvent de la forme concrète de la sonate.

En réalité, il semble n'avoir guère composé que des œuvres de *logique pure* où, cependant, la fantaisie est partout, mais si naturellement soumise au bon sens musical, qu'on n'a jamais en les entendant l'impression de la moindre incohérence, malgré cela si profondes, si spontanées par l'émotion que l'on ne pense jamais que ces œuvres furent peut-être conçues laborieusement, à coup sûr écrites avec soin, avec réflexion, avec peine même (1).

Les auteurs secondaires surtout composent des *Fantaisies*. Ce titre servit autrefois de masque à toutes les insanités : il justifiait toutes les incohérences et lorsqu'on avait manqué une sonate on l'intitulait ainsi.

Aujourd'hui, il est des spécialistes qui ne manquent pas une sonate : étant dénués d'idées spontanées — de ces phrases qu'on subit, qu'on entend en soi, obsédantes, jusqu'au moment où on les écrit — ils prennent, au hasard, quelques notes, en font deux motifs qu'ils rendent aussi bizarres qu'ils peuvent, et greffent le tout de développements artificiels accrochés à un plan préparé d'avance, un plan *omnibus*.

Il y a aussi des ennemis de toute construction musicale, ceux-là écrivent des improvisations charmantes... on ne saurait les analyser

1. On le sait par certains manuscrits fort raturés.

ni même les entendre souvent sans en constater la pauvreté et l'incohérence molle.

Ces musiques ne devraient pas s'écrire, mais il y a à cette abstention une difficulté ; on ne cultive plus l'improvisation — cet art exquis, où le musicien se montre parfois plus « vraiment lui » que dans ses œuvres écrites — on n'a plus le mécanisme suffisant, ni la connaissance assez approfondie des ressources d'un instrument à clavier pour réaliser aussitôt sa pensée.

Les organistes improvisent encore, mais leur art leur est enseigné avec des formules toutes faites : la plupart d'entre eux ne savent plus s'en affranchir et leurs improvisations sans pensée sont des créations hésitantes qui ressemblent à une lecture ou à la recherche pénible sur le clavier d'un morceau à demi oublié.

Donc ceux qui n'ont pas la technique suffisante pour improviser, ceux qui n'ont pas le souffle assez puissant pour composer des œuvres fortes, ceux-là conçoivent lentement, péniblement, sans but, sans savoir où ils vont et quand ils s'arrêteront, des œuvres amorphes dans le style d'impromptus, sans pensée directrice, sans vie.

Le titre *Fantaisie* est abandonné, on en trouve d'autres qui font plus d'effet, parfois même on écrit « *Sonate* ».

Du reste, les grands classiques eux-mêmes composaient souvent de la musique de fantaisie sous des titres divers.

Les scherzi (1) étaient souvent de petites fantaisies où les hardiesses et les étrangetés semblaient fort licites. Certaines *danses* (la sarabande surtout) permettaient un style très orné et très fantaisiste.

De même, les *Préludes*, les *Cadences* de *Concertos*, parfois les *Rondos*, bien qu'ils eussent un plan déterminé et un rythme *un*, mais où l'on se permettait les modulations les plus inattendues et les rythmes les plus différents (*sonate en fa* de Mozart).

Seul le premier temps des sonates était toujours de logique pure.

Ces mots : *Sonates*, *Préludes*, *Rondos*, nous amènent à parler *des formes*, c'est-à-dire d'un détail *concret* de la *Forme*.

Le plan d'une œuvre musicale, sa structure générale, la disposition des morceaux, des motifs, des périodes qui le composent, nous en font connaître la *forme concrète*.

Nous reconnaissons à l'audition, qu'une page de musique est en forme de *Fugue*, de *Sonate*, de *Concerto*, etc.

Ce sont ces formes dont nous devons ici examiner le caractère dans les œuvres classiques.

On divise généralement en deux genres l'ensemble des formes musicales : 1^o les conceptions purement musicales, où aucune *idée* n'est directement exprimée, et auxquelles on donne le nom de *musique pure* ; 2^o les œuvres où la musique, soumise, se laisse conduire par un *programme* littéraire et prétend en exprimer les émotions, les idées, les images ; c'est la *musique à programme* (2).

Les formes propres à la *musique à programme* sont les plus anciennes.

En effet, la musique la plus vieille que nous connaissions était *chantée* sur des paroles et

(1) Chopin intitule scherzos, de véritables poèmes sans programme, profondément musicaux et aussi très fantaisistes, malgré une logique intime fort évidente.

(2) Naturellement on classe les œuvres dramatiques dans la musique à programme.

l'on sait que la poésie ne se séparait pas du chant, dans les temps anciens; elle y puisait un charme nouveau et une beauté plus sensible.

Les mélodies qui nous restent de ces temps-là sont très belles et peuvent fort bien être exécutées sans paroles, en quoi elles sont en même temps de la *musique pure*.

Le plain-chant, si beau musicalement, dont la mélodie est si ample, si variée, si agréable pour l'oreille, était aussi de la musique à programme — presque de la musique dramatique (déjà on y trouve l'embryon du *leit-motiv*).

Les *Motets, Madrigaux, Chorals*, étaient alors chantés sur des paroles dont, par leur allure générale (1), ils exprimaient le sentiment.

Doit-on classer les mélodies qui accompagnaient la *danse* parmi les œuvres de musique pure ?

Ne sont-elles pas une des formes de la musique dramatique ?

La solution de ces questions manque d'intérêt, car toute classification est toujours un peu arbitraire et celle que nous faisons ici — séparant la musique pure de la musique à programme — est inutile comme les autres, si ce n'est qu'elle met un peu de clarté dans l'énumération des formes.

Les *Danses*, qu'on réunissait sous le titre de *Suite*, au nombre de trois, quatre et même cinq, étaient un divertissement *purement musical*, car on l'exécutait souvent sans chorégraphie. La construction en était uniforme. Le motif principal se développait, allant de la *tonique* à la *dominante*, puis, revenait, en modulant encore, de la *dominante* à la *tonique*. Il fallait le génie de Bach, et la musicalité exquise d'auteurs moins illustres de la même époque, pour écrire, sous cette forme pauvre, des pages ravissantes de fantaisie et de charme.

Aujourd'hui, on appelle *Suite* toute œuvre fantaisiste *sans programme*, composée de plusieurs morceaux séparés, et heureusement affranchis du plan d'autrefois.)

Cette marche vers la *dominante*, puis ce retour à la *tonique* sont si naturels à l'oreille que c'est la forme que tout débutant autodidacte bien doué adopte spontanément.

On l'employa dans la *Fugue*, dans la *Toccate*, dans la *Sonate*, dans la *Cantate*.

Autrefois, ces titres avaient une logique qu'ils ont perdue.

On appelait *Fugue* toute pièce musicale où les parties semblaient se fuir (Fugare, fuir); *Toccate* toute pièce écrite pour un instrument à clavier (toccare, frapper, toucher); *Cantate*, toute œuvre destinée à être chantée (Cantare, chanter); *Sonate*, toute œuvre écrite pour différents instruments (sonare, résonner); le *Concert* était une œuvre en plusieurs instruments ou les voix *concertaient*.

Cette conception des formes est seule *justifiée et logique*; on l'a déformée, on y a mis convention et niaiserie.

On a imposé un plan spécial à la fugue et ce n'est plus librement que les parties se fuient.

Bach se soumit assez peu à ce plan et n'en prit que ce qui lui convenait: *pas une seule de ses fugues n'est conforme aux préceptes de l'école*, préceptes qui ont tué ce genre musical, presque abandonné de nos jours.

À la *Sonate*, aussi, on donna une construction empirique, Ph.-Em. Bach avait adopté

une structure musicale de sonate fort ingénieuse, à la vérité; on en fit un type idéal et immuable.

Cependant, Mozart écrivit peu de *sonates* ou *symphonies* (1) conformes au plan enseigné; Beethoven, plus que lui encore, se montra indépendant.

Le *premier temps* d'une sonate seulement est soumis à une forme fixe, assurent les dogmatiques. — L'andante, le menuet, le final même, sont à peu près libres.

Or, Beethoven, souvent, écrit des premiers mouvements où il n'y a qu'un thème — et un dogmatique définit la première partie d'une sonate « le conflit de deux motifs! » (ce qu'est plutôt la fugue) — ou les deux thèmes sont en mineur, ou le deuxième thème n'est pas du tout sur la dominante, ni sur le ton relatif (comme c'est l'ordonnance), etc ?

Parfois, la sonate se termine par un *andante*, parfois, le premier mouvement est un thème varié très lent (il est convenu qu'il doit être un *allegro*); parfois, le final est construit en premier *allegro* — parfois, c'est le scherzo et l'andante qui ont deux motifs, souvent le premier mouvement est d'un plan absolument différent de celui qu'on impose...

Schumann prend les mêmes libertés, avec autant de génie et moins de logique, en une sorte de vertige un peu délirant. Liszt construit mal, le plus souvent; il a trop à dire. De nos jours, on a l'habitude, dans le final, de résumer les motifs antérieurs (comme Beethoven au début du final de la 9^e). *C'est la seule innovation qu'on ait tenté dans la forme « sonate »* (2).

Il est urgent qu'on en revienne à la liberté d'autrefois et qu'on appelle *sonate* toute pièce de musique pure assez importante pour n'être ni feuille d'album, ni prélude, ni danse, ni fugue et, quelqu'en soit la construction, — on y ajouterait le mot « fantaisie » si des hardiesses un peu étranges rendaient ce sous-titre nécessaire.

Le concerto aussi dévié de son but premier.

Il fut autrefois, d'abord, une œuvre de *musique pure*: parfois un instrumentiste se détachait de la masse orchestrale et se livrait à des fantaisies amusantes, mais aussi belles que possible et que, seul, pouvait exprimer un *solo*.

On fit du *concerto* une mystification musicale: l'orchestre y fut un accompagnateur, et le soliste un dieu à qui il fut permis d'enlaidir les œuvres les plus nobles, par des cadences affreuses et très brillantes (3).

Le *concerto* est détesté aujourd'hui et il y a de nombreux prétextes à cette haine.

Il est cependant appelé à une éclatante réhabilitation — il n'est pas de forme symphonique plus exquise en elle-même, car elle

(1) Tout morceau pour plusieurs instruments devrait s'appeler symphonie: c'était ainsi autrefois; on a changé tout cela. — Une *symphonie* est une *sonate orchestrale* — de même un trio n'est pas un morceau pour trois instruments, mais une sonate... un quatuor est une sonate aussi, etc.

(2) Cependant il serait injuste d'oublier une innovation postérieure à Franck: L'indication en langage français des nuances et mouvements qu'on avait coutume — pour être compris en tous pays — d'écrire en Italien, idiome international des musiciens.

(3) Il y a des chefs d'orchestre qui exécutent la partie symphonique des concertos de Mozart ou Beethoven avec insouciance et en pressant le mouvement — puis les accompagnements si « piano » que les harmonies disparaissent — quant aux solistes, ils jouent trop souvent aussi fort qu'ils peuvent, pour qu'on les entende bien, et se croiraient très faibles s'ils savaient se dissimuler à propos.

unit la saveur des ensembles symphoniques au charme individuel du solo (1).

Qu'on ne l'oublie pas, le concerto est une *symphonie avec soliste intermittent*:

Il est impossible de décrire les œuvres, à peu près libres, quant à la construction, puisque soumises à un programme: *Poème symphonique, drame lyrique, œuvres liturgiques*; leur poème les conduit et engendre leur structure.

Cependant, il convient d'y rester musical en se rappelant que Wagner écrivit de la *musique pure* tout au long de ses drames et que les airs de Gluck, si dramatiques, sont des mélodies qui, exécutées sur des instruments, restent fort belles; que Mozart composa pour ses opéras une musique identique à celle de ses symphonies.

La musique à programme fut très décriée à notre époque. Il n'en faut pas trop médire... Sans parler des symphonies de Berlioz et de Liszt, si discutées — et discutables — on peut rappeler que Beethoven ne dédaigna pas des titres et annotations qui constituent absolument des programmes.

L'*Héroïque*, la *Sonate aurore*, la *Pastorale*, le *Nouvième* sont des poèmes symphoniques. Seulement, la très belle musique nous dicte son programme elle-même, presque en entier, presque en détail, sans que nous le lisions, alors que, dans les œuvres inférieures, c'est le programme qui s'essaye à justifier les sons (2).



En résumé, les formes dont nous venons d'esquisser la description ont peu d'importance: nous les pouvons transformer, créer, varier... Aucune d'elles n'est fixe, nul n'a le droit de nous imposer comme uniques celles que Beethoven ou Mozart crurent bon d'adopter; la perfection de la *Forme*, en son sens abstrait, est, au contraire, le but constant de tout individu, musicalement doué et avide d'extérioriser ses sensations intimes.

Nous Favons dit, étudier la *Forme* c'est étudier toute l'extériorité musicale et nous avons expliqué brièvement ce qu'elle est, en son ensemble, chez les grands maîtres.

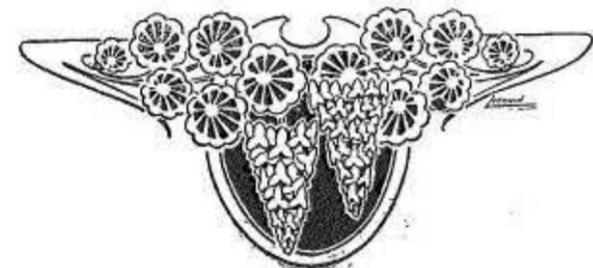
Cette étude — il le faut répéter sans cesse — est inutile à tout être que « son être en naissant n'a pas formé »... musicien.

Mais elle est le seul moyen, pour le musicien inné, d'arriver à produire des œuvres claires et pures, capables, d'abord, de nous charmer, puis de résister à l'analyse et de nous donner des sensations inaltérables.

JEAN HURÉ.

(1) Ce qui semble donner raison aux détracteurs de la « forme concerto » c'est que les maîtres s'y montreront presque toujours un peu inférieurs à eux-mêmes — Bach excepté.

(2) J'évite généralement de citer les auteurs vivants: cependant je ne puis passer sous silence une œuvre de M. d'Indy où un programme est un prétexte ingénieux à une disposition musicale toute nouvelle et d'un effet très curieux. Il suppose qu'*Istar* quitte un à un ses vêtements; d'abord nous entendons une variation complexe, puis d'autres de plus en plus simples, puis le thème, monodiquement: *Istar* est nue. Je m'étonnerais bien que cette œuvre fut un jour oubliée, au moins quant à l'invention architecturale et expressive.



CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, cours de Vincennes, Paris.

Le Samud