

## DOGMES MUSICAUX

## Une œuvre incomprise est belle

Il y a beaucoup d'apparence de vérité dans ce concept.

En effet, les belles œuvres jusqu'ici parurent presque toujours incompréhensibles aux foules, aux musiciens, aux critiques.

Pourquoi? Parce qu'elles émanaient d'auteurs dont la conception musicale dépassait celle de la moyenne: tout ce qui leur semblait simple ou naturel, et qui l'était en réalité, paraissait d'abord aux autres incohérent et

il est donc très tentant de conclure de ces faits que toutes les fois qu'une œuvre apparaît obscure, incohérente, incompréhensible, elle est belle.

Cependant, il faut remarquer que le musicien le moins doué, et même le plus ignorant peut, facilement ou même péniblement, produire des œuvres incompréhensibles; que l'obscurité est un défaut et la clarté une qualité de langage, et cela de l'avis de tous; que c'est là la qualité que cherchent des musiciens considérés d'abord comme obscurs et qui paraissent maintenant simples et naturels; enfin que nous avons compris une œuvre, nous en avons sentie la beauté seulement lorsqu'elle nous est venue à l'esprit, à nous comme à son auteur, aisée et simple.

Que faut-il donc faire en présence d'une œuvre musicale d'abord incompréhensible pour nous? Il faut servir notre jugement puis étudier, entendre, goûter souvent l'œuvre incomprise.

Si elle est belle, elle s'éclairera peu à peu et nous l'aimerons; sinon le vide nous en apparaîtra nettement.

Qu'on ne s'y trompe pas, beaucoup d'œuvres, autrefois incompréhensibles et que certains croient croire géniales à cause de cela, sont oubliées dans un juste oubli et, lorsqu'on les retrouve, nous font sourire par leur platitude et leur idée d'incohérence.

D'autre part, faut-il dire que si une œuvre est comprise, sa compréhension difficile n'est pas forcément la preuve d'une œuvre belle, une œuvre belle ne saurait être comprise de suite?

Il serait imprudent de le croire.

La plupart des pages de Palestrina et d'Allegrini, toutes les suites de Bach, beaucoup d'œuvres de Mozart, plusieurs symphonies de Beethoven, de nombreuses pages de Berlioz, etc... quoique jamais appréciées à leur valeur d'abord, furent pour tous, dès leur publication, claires et simples, parfois si peu nouvelles, qu'on les accusait de réminiscence!

De nos jours, on a combiné les notes de la manière si étrange, pour la première fois on a si peu pensé à ne pas choquer l'oreille, que peu de temps, d'ici longtemps, saurait étonner le public les musiciens ou les critiques, en tant que musique médiocre.

Combien d'autres avant M. Debussy écrivirent de la musique beaucoup moins claire et bien

moins belle que les exquises rêveries de l'auteur de *Pelléas*.

Cependant on les a justement oubliés et M. Debussy est toujours admiré de tous.

Quoi de plus souple, de plus saisissable, de plus clair et de plus facile à entendre que les œuvres de M. Fauré: cependant rien n'est plus parfait, plus hardi, plus neuf, plus personnel et plus digne d'admiration.

D'autres exemples pourraient être énumérés et l'on doit ajouter encore que, chez certains auteurs, qui recherchent l'obscurité par snobisme, on trouverait quelque beauté si l'on dépouillait de ces oripeaux leurs œuvres conçues avec simplicité, puis déformées à dessein.

\*\*

La beauté peut donc résider en des œuvres que tout individu, musicalement doué est capable de comprendre dès une première audition; dans des œuvres qu'on ne saurait apprécier qu'après les avoir entendues souvent et étudiées parfois plusieurs années de suite.

Enfin, sous des obscurités d'allure attirante et vénérable, se cachent parfois des platitudes grotesques, et des pages, claires et séduisantes lorsqu'on les entend pour la première fois, ne résistent ni à des auditions fréquentes, ni à l'analyse.

JEAN HURÉ.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

## L'Époque du contre-point

ET LA

## Naissance du Drame lyrique

LE DRAME LYRIQUE,  
DE CACCINI A LULLY ET HAENDEL

La réforme prosodique. — Le premier opéra. — Caccini et Peri. — Le 1<sup>er</sup> Oratorio. — Monteverde. — La naissance de l'harmonie moderne. — L'Opéra populaire. — L'opéra bouffe. — Transformation et décadence. — A. Scarlatti. — L'Espagne et les tonadillas. — L'Allemagne et les Opéras-féeries. — Keiser et Hasse. — L'Angleterre, de Purcell à Haendel. — La France et l'Opéra. — Ballet de Lully. — Conquêtes successives et perfectionnements du genre jusqu'à Rameau.

Le contrepoint vocal, après avoir inspiré les chefs-d'œuvre des Josquin de Près, des Palestrina, des Rolland de Lassus et des Vittoria, en était venu aux tours de force habiles mais trop souvent grotesques des Vecchi et des Banchieri. L'abus du style descriptif et l'expression outrée lui firent autant de tort que la complication inutile des dessins et des parties. On était las de ces choses, on cherchait vaguement à rénover l'art musical. Le goût de la Renaissance antique s'était glissé dans la musique. On comprenait enfin l'importance du texte et

la nécessité d'une bonne déclamation. On s'accorda à trouver qu'il était indispensable de supprimer l'accompagnement polyphonique afin de laisser à la voix seule toute son expression, toute sa liberté, afin surtout (chose nécessaire dans tout long poème, qu'il soit destiné à être seulement chanté ou joué) afin qu'on puisse entendre les paroles.

Nous avons vu cette réforme prendre naissance à Florence, dans le salon du comte Bardi où fréquentaient musiciens, chanteurs, poètes et philosophes. Nous avons assisté aux essais encore informes de Galiléi aidé de Bardi lui-même. Deux musiciens, de cette petite Académie, devaient reprendre ces travaux et les mener à bien; deux musiciens plus neufs dans leur art que Galiléi, moins gênés dans leur tentative par un bagage de contrepointiste éprouvé, moins habiles dans leur écriture, par cela même plus aptes à mieux saisir les caractères essentiels de cette réforme prosodique et expressive.

Caccini et Peri étaient tous les deux chanteurs excellents et pouvaient ainsi indiquer à leurs interprètes la façon d'exécuter ces œuvres nouvelles qu'ils créaient dans une forme qui n'avait pas eu encore de précédent. Caccini fut le premier à aborder, sur la demande expressée de Bardi, le nouveau style de composition. Il était profondément épris de musique, il en faisait le but de toute sa vie. Moins versé en contrepoint que les vieux maîtres qui l'entouraient, il n'attachait pas une importance excessive aux règles; mais son goût musical très sûr l'empêchait de tomber dans des exagérations qui eussent été funestes à la nouvelle école. Il disait lui-même plus tard: « Je ne me suis jamais tenu aux banales limites où s'arrêtaient les autres; j'ai toujours été explorant et cherchant le plus de nouveauté possible, pourvu toutefois que la nouveauté soit apte à mieux accomplir la véritable fin de la musique qui est de plaire et d'émuouvoir. » D'après Fétis, Caccini dut naître vers 1546. En tout cas il était à Florence dès 1564 et, en 1580, attaché à la Cour comme chanteur. Sous l'influence des idées émises par ses amis du salon Bardi, Caccini publia diverses canzonettes à une seule voix avec accompagnement de luth ou de théorbe. Elles eurent un grand succès. Caccini cherchait avant tout l'exacte déclamation, il entendait subordonner la musique aux paroles. Il voulait, d'après ses propres écrits: « inventer une sorte de chant où l'on pût comme parler en musique ». C'était bien là une réforme considérable. Caccini sentait qu'on ne pouvait être ému par la musique chantée que si l'on en comprenait les paroles et qu'on n'en pouvait comprendre les paroles si la musique n'était bien prosodiée.

A toutes les époques où la musique a semblé trop envahir le texte, a paru vouloir le dominer, est arrivée enfin à le submerger totalement comme cela s'est produit si souvent, ces idées ont été poursuivies par tous les grands réformateurs comme Gluck, Berlioz, Schumann, Wagner. Cette réforme prosodique est de nouveau accentuée aujourd'hui par les tentatives hardies de quelques grands artistes, et l'auteur