

LE MENEESTREL

4486. — 84^e Année. — N^o 16.

Vendredi 21 Avril 1922.

Contradictions et Inconséquences

O n'est pas d'œuvre d'art qui, plus que l'œuvre musicale, soit difficile à critiquer objectivement. La lecture d'un certain nombre de jugements musicaux d'un même chroniqueur, réunis en un volume, révèle à chaque page des inconséquences et des contradictions.

Le goût musical — que les idéalistes me pardonnent! — s'apparente de la façon la plus étroite et la moins poétique au goût culinaire. En dépit de l'éducation, de l'unité de tempérament et de la volonté de se soumettre à un régime, l'estomac est esclave de certains appétits immodérés comme de certaines répugnances. Et c'est ainsi que l'oreille musicale, même guidée par un jugement très sûr et contrôlée par un ferme vouloir d'équité dans le classement et l'appréciation des œuvres, ne saura goûter tous les genres de musique. Combien de fois ne nous arrive-t-il pas d'éprouver les mêmes goûts que tel musicien de notre connaissance, d'aimer les mêmes écoles, les mêmes auteurs, les mêmes virtuoses, et de nous trouver en complet désaccord avec lui en ce qui concerne une certaine personnalité, une certaine œuvre, une certaine partie même d'une œuvre! Les facultés analytiques ne jouent souvent qu'un rôle secondaire dans le jugement musical. Il arrive à tout instant qu'un critique ayant formulé *ex cathedra* ces lois d'équilibre et de structure, ainsi que de régie de la sensibilité, dont l'ensemble assure la beauté d'une sonate ou d'une symphonie, — proclame son dédain pour une composition obéissant cependant à toutes ces lois et possédant par là même les qualités propres à la faire classer parmi les chefs-d'œuvre...

Si le goût musical personnel influe d'une façon irrésistible sur le jugement du critique, il arrive aussi que ce goût soit lui-même influencé par certaines circonstances de temps, de lieu et d'atmosphère, ainsi que par l'état général de l'organisme au moment où les facultés auditives croient être seules sollicitées. Tel musicien goûterait souvent avec plaisir une œuvre s'il ne souffrait pas précisément à l'instant où il l'écoute d'un accès d'énervernement ou de dépression provoqué par un motif n'ayant absolument rien de musical. Il s'ennuiera en entendant telle œuvre parce qu'elle ne répond pas à son état d'âme *momentané*, parce qu'elle est signée par un musicien dont d'autres œuvres lui sont antipathiques, ou jouée par un virtuose d'une école opposée, — parce qu'il vient de l'étudier à fond lui-même et s'est automatisé en une interprétation d'un style différent... ou encore tout simplement parce qu'il s'est levé, comme on dit, « du pied gauche », et que tout dans l'art et dans la nature lui apparaît, en ce moment précis de son exis-

tence, dénué de séduction, de grâce, de lumière, de joie, d'émotion et de beauté.

Ces contradictions, ces inconséquences, dépendent de l'extrême sensibilité particulière aux musiciens et doivent être jugées avec une indulgence souriante et amusée. Mais que dire de celles qui ne sont dues qu'à l'absence de ces qualités de discernement, de déduction, d'analyse et d'instinct de comparaison qui devraient former le bagage indispensable du critique? Il est certain que la routine retient en d'invisibles filets les esprits critiques en apparence les plus émancipés et que les divers modes de réalisation musicale sont régis, non toujours par des lois générales d'ordination des procédés d'expression, de stylisation des émotions et d'épuration de la pensée, — mais trop souvent par une quantité de traditions spéciales se contredisant les unes les autres. Il est dans notre intention d'étudier un jour plus méticuleusement ce sujet peu abordé d'ordinaire. Qu'il nous soit permis aujourd'hui d'exposer *grosso modo* quelques contradictions usuelles, sous la forme de questions sans lien logique ni ordre apparent.

* * *

Comment se fait-il que le style *rubato* adopté par la majorité des pianistes soit considéré, le plus souvent, comme une preuve favorable d'émotivité, alors qu'il ne serait pas toléré en des exécutions d'orchestre? Le fait de ne pas jouer en mesure et de nuancer exagérément les arpèges de la main gauche dans un nocturne de Chopin est-il plus excusable que celui d'exécuter d'une façon désordonnée les arpèges joués par le cello ou l'alto dans l'émouvant *andante con moto (la bémol)* du *Douzième Quatuor* de Beethoven (première partie)? Existerait-il donc deux sentiments de la mesure et du style, l'un qui s'affirmerait d'une certaine façon à l'orchestre et l'autre différemment au piano? Il est permis de le supposer, car les musiciens ne toléreraient certes pas, de la part d'un chef d'orchestre, les *accelerando* échelonnés, les *allargando* pâmés et les phrasés hoquetants qui ne les choquent point dans les exécutions pianistiques. Et un chanteur nuancé une mélodie de Schumann ou de Fauré dans la manière cahotée et spasmodique des pianistes les plus réputés serait obligé de se retirer tête baissée devant les protestations d'une foule justement courroucée.

Pourquoi reproche-t-on à un chanteur de chanter du nez, alors qu'on ne le reproche pas à un hautboïste, à un violoncelliste ou à un quatuor à cordes ayant mis les sourdines?... Pourquoi ne tolère-t-on pas les *tremolando* d'une voix humaine, alors qu'on l'admire chez le violoniste ou dans les « jeux ondulants » de l'orgue?... Une orchestration symphonique qui donnerait les mêmes impressions de sonorité et de timbre que le grand jeu de l'orgue serait-elle considérée comme artis-

tique? Et un instrument à anche chantant à l'orchestre avec le même timbre que le plus beau jeu d'anches à l'orgue serait-il loué pour sa belle qualité de son et la souplesse de son phrasé respiratoire?

Les points d'orgue exagérés des chanteurs italiens ne sont plus applaudis que par un public avide d'effets de mauvais goût. Pourquoi les musiciens raffinés n'en sont-ils pas choqués en les entendant terminer triomphalement — ô griserie de la sonorité! — les improvisations de la plupart des organistes? Pourquoi les traits de vocalises sont-ils condamnés dans l'opéra contemporain et admirés chez Mozart et Hændel? Pourquoi les traits de virtuosité sont-ils traités d'effets désuets et d'exercices de technique sans valeur artistique dans les œuvres pianistiques modernes (études de Chopin, concertos de Liszt et Saint-Saëns), alors qu'on ne s'en offusque point dans un allegro de Scarlatti, des variations de Rameau, des giges de Graun ou Frescobaldi... et même des concertos de Beethoven?

Il est généralement considéré comme impardonnable qu'un virtuose joue un prélude pour piano ou orgue sans la fugue qui lui succède, ou la fugue sans le prélude qui lui fait antichambre, — ou encore détache un numéro d'une suite pour le jouer isolément. A merveille. Mais pourquoi considère-t-on comme parfaitement naturel qu'un orchestre exécute au concert l'Ouverture de *Léonore* ou des *Noces de Figaro*, le prélude de *Tristan* (voire l'introduction du troisième acte par le cor anglais) sans les faire suivre de l'acte auquel ils ont mission de préparer l'auditeur? Pourquoi joue-t-on couramment dans les concerts des fragments isolés des ballets de Rameau ou de Gluck, sans qu'une seule voix s'élève pour déplorer cette mutilation?

* * *

Toutes ces contradictions, et tant d'autres que nous signalerons un jour, peuvent être aisément expliquées par les critiques grâce à des arguties, à des artifices ingénieux de transposition mentale, de comparaison d'époques, de styles et de techniques instrumentales. Mais il existe un vaste domaine où les inconséquences de jugement des artistes les plus sérieux deviennent absolument inexplicables. C'est celui des arts associés, musique et verbe, musique et décoration, musique et mouvement corporel, musique et lumière. Nous nous contenterons de formuler sur ce sujet quelques questions d'ordre général et de portée élémentaire.

Comment se fait-il que tant de peintres à l'œil pénétrant et sensible puissent supporter au théâtre l'éclat grossier et mensonger des projections de lumière et la tromperie de l'éclairage de la rampe?

Comment les sculpteurs, dont le talent doit toute sa force à leur faculté de surprendre les secrets de l'art des mouvements et de toutes les émotions du dynamisme et de l'équilibre corporels, peuvent-ils assister à un spectacle d'art de plastique animée, sans manifester aucune répulsion pour le manque de naturel, de diversité et d'expression des gestes et des attitudes des acteurs ou danseuses, le conventionnel de leurs habitudes motrices, la monotonie des associations de leurs mouvements, la pauvreté de leurs moyens physiques d'expression et l'exagération de leurs procédés?

Comment se peut-il que les spécialistes du rythme verbal ne soient jamais choqués par la prosodie approxi-

mative des vers mis en musique; que les amants de la vérité de pensée et d'expression, les psychologues, les philosophes, les simples observateurs de la vie en ses diverses manifestations émotives puissent supporter la convention des situations théâtrales, l'emphase des procédés dramatiques, la grandiloquence des tirades, le cabotinage des héroïsmes de scène?

Et en ce qui concerne plus spécialement les musiciens, comment est-il possible que ce soient les mêmes critiques intransigeants — quant à la pureté des moyens musicaux de phrasé, de nuancé et de rythmisation — qui acceptent sans sourciller l'absence de parenté entre les gestes des chanteurs dramatiques et des danseurs et les phrases musicales qu'ils ont à exprimer, le manque d'émotivité de leur corps et leurs attentats constants contre le rythme et même la mesure, contre le style, contre la vérité musicale, contre « la musique » tout simplement? L'on reprochera à tel pianiste de jouer une œuvre d'orgue transcrite pour piano ou *vice versa*, tout en applaudissant les approximatives réalisations scéniques d'un *Carnaval* de Schumann ou de poèmes symphoniques de Rimsky-Korsakow, d'Indy, Dukas ou Debussy.

D'une façon générale, il nous est permis de constater que tout effet paraissant généralement « coco » dans un art spécialisé tel que la musique, la peinture, la sculpture ou la poésie, est accepté sans discussion au théâtre par les plus sincères ennemis du « pompiérisme ». Qu'un artiste cherche à présenter au public des moyens d'expression dramatique inspirés par une étude approfondie et fouillée des lois d'association artistique, concordance entre le geste et la musique, entre le geste et le verbe, entre les groupements d'attitudes et la lumière et l'espace... il n'est guère que quelques instinctifs dont la pensée soit capable de marcher à l'amble de ces conceptions nouvelles. Des traditions spéciales ont, au théâtre, défiguré la vérité corporelle, la vérité poétique, la vérité musicale, la vérité humaine.

Et le respect des qualités de simplicité et d'expression, d'ordre, de construction, de mise en valeur, de sacrifice et d'équilibre que chaque artiste se fait un devoir d'observer et d'imposer aux autres, en sa branche spéciale, est foulé aux pieds par les trois quarts des spécialistes ayant à juger une œuvre réunissant plusieurs arts différents. Le pourquoi de cette singulière attitude est à chercher dans l'ignorance où sont la plupart des spécialistes de cet art particulier qui consiste à opérer la synthèse des divers moyens d'expression artistique. Cette ignorance est flagrante. La culture actuelle de beaucoup d'artistes est incomplète; il y manque le facteur « humain ».

Aucune évolution n'est possible sans le concours d'une éducation consciente ou inconsciente, imposée par les événements ou forgée par la volonté.

E. JAKUES-DALCROZE.

Notre Supplément musical

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Non, non, ce n'est pas un linceul*, phrase extraite d'*Antar*, de Gabriel DUPONT, conte héroïque en quatre actes, poème de Chékri GANEM.