

LE MENEESTREL

4481. — 84^e Année. — N^o II.

Vendredi 17 Mars 1922.

ÉVOLUTION ET TRADITION

A propos du PIERROT LUNAIRE de M. Schönberg

O semble qu'existent, dans l'humanité pensante, deux tendances contraires, manifestations opposées correspondant aux phénomènes matériels : inertie — mouvement. Immobilité, évolution. Stabilité des anciens principes, théories nouvelles. Caractère définitif, absolu, de la philosophie grecque; pragmatisme, évolutisme, relativisme, de William James, de Bergson et d'Henri Poincaré. Aux siècles d'ordre, tel le xvii^e, un La Bruyère affirmera sans crainte : « Tout a été dit. » Aux époques de changements, un André Gide contestera qu'il n'y ait rien de nouveau sous le soleil, ou du moins, à coup sûr, qu'on ne puisse trouver de nouvelles images des choses et de nouvelles expressions d'une sensibilité même ancienne (1).

La plupart des articles nécrologiques à la gloire de Saint-Saëns paraissent avoir célébré dans l'illustre musicien le meilleur représentant de la *tendance d'ordre*. Elle y est présentée comme une manifestation de l'esprit classique, un élément de « civilisation », nécessaire à combattre le danger de « l'anarchie menaçante ». Au Châtelet, l'Association des Concerts-Colonne consacre une séance entière à un Festival Saint-Saëns. Mais le lendemain, 16 janvier, salle Gaveau, au concert Jean Wiener, première audition du *Pierrot lunaire* de M. Arnold Schönberg! Inquiétante réponse... Riposte du *tac au tac*, et dont on ne saurait taire l'importance. L'auteur du *Déluge* faisait, paraît-il, de sérieuses réserves sur Debussy et les plus notoires de ses successeurs. Qu'eût-il pensé de M. Schönberg? on le devine. Et pourtant, chose curieuse : la majeure partie du public approuva cette œuvre étrangement nouvelle. Impossible de crier au snobisme : il y avait là des musiciens et des critiques sérieux, et cette petite élite de Paris, si compréhensive, si réellement sincère : pour elle, le *Pierrot lunaire*, à n'en pas douter, c'était de la musique.

Peut-on concilier les extrêmes? non, sans doute, si, d'une part, on ne prend que les réactionnaires les plus obstinément attardés; de l'autre, les iconoclastes-anarchistes-futuristes-amateurs, qui souhaitent de brûler les musées et pour qui le Passé n'existe point (souvent, d'ailleurs, parce qu'ils l'ignorent). Mais on a le droit de se demander si, là encore, la vérité n'est pas entre ces extrêmes, — et ce qui peut résulter de l'affirmation nouvelle émise avec tant d'autorité par M. Schönberg.

(1) N'ayant pas le texte même de M. André Gide sous les yeux, nous nous excusons de ne pas citer ses propres termes, mais nous espérons n'avoir point trahi sa pensée.

Où donc est la vérité? peut-être l'histoire musicale nouvelle la révélera-t-elle dans l'évolution, sans qu'il nous faille pour cela négliger la tradition. Ce que les siècles du Passé nous légèrent, ces dons infiniment précieux, images de leur vie, témoignages d'amour et d'idéal, véritable trésor de l'humanité, gardons la pensée bienfaisante que l'avenir ne les méprisera point. Mais à la beauté d'autrefois peut s'adjoindre celle d'aujourd'hui, celle de demain; et — surtout en musique — l'évolution est la loi. Car sans cesse nos artistes découvrent de nouvelles manières de s'exprimer, de nouvelles provinces dans l'immense royaume où sont encore tant de *terra ignota*. Il serait aussi déraisonnable de s'obstiner à les vouloir méconnaître que de fuir pour toujours les contrées plus familières. Et le premier devoir des critiques, des connaisseurs, des « honnêtes gens », est précisément d'apprendre à savoir aimer la beauté, d'où qu'elle vienne. Peu important donc les résistances inutiles et maladroites des attardés, comme l'étroitesse des novateurs intransigeants. Les uns ignorent l'Avenir (ou même le Présent), les autres le Passé; chacun a tort. Mais les vrais artistes poursuivent leur chemin vers le futur sans mépriser l'art de jadis. Debussy appréciait, non pas seulement la musique grégorienne, celle du xvi^e siècle, Monteverdi, et les vieux folklores, mais aussi Bach, Mozart, et même (quoi qu'on en ait dit) Beethoven (1). M. Schönberg a écrit un traité d'harmonie; son évolution fut d'ailleurs longue et progressive. L'on assure qu'il fonde son enseignement sur les maîtres d'autrefois. Voilà de quoi répondre à qui le voudrait tenir pour un amateur anarchiste...

Évidemment, on ne saurait le nier, l'écriture du *Pierrot lunaire* est encore plus affranchie des usages harmoniques que la plupart des choses connues à l'heure actuelle. Toutefois, elle procède de la liberté contrapunctique dont la tradition remonte au delà de J.-S. Bach. D'ailleurs, la double ou triple tonalité chère aux *Six* (et à d'autres aussi), on en trouverait la genèse dans l'histoire musicale. La discussion détaillée nous entraînerait trop loin; citons seulement les harmonies étranges par quoi se traduit la frayeur de Mime, dans *Siegfried*; un fort beau passage du *Rêve*, de M. Bruneau (le thème de la douleur de l'évêque); on peut invoquer aussi la simultanéité que permet une « pédale »; ou bien considérer certaines altérations (dans l'*Heure espagnole*, l'accord de neuvième mineure de dominante, avec l'altération descendante de la quinte, donne à la fois l'accord parfait de *do* et, enharmoniquement, celui de *fa dièse*). Mais le pas en avant fait par M. Schönberg, pour assuré et réussi qu'il soit, est considérable. La musicalité n'en semble point douteuse, c'est l'essentiel : il ressort donc d'une façon très nette

(1) Cf. l'article sur la *Neuvième Symphonie*, dans *Monsieur Croche*, *antidilettante*.

que le *domaine de la musique* est beaucoup plus vaste qu'on ne pouvait se l'imaginer.

Que deviennent alors les règles des traités, et ce qu'on supposerait être la tradition?

La tradition — la vraie, — cherchons-la dans les maîtres. Le nombre de leurs libertés, de leurs « incorrections » est immense. Sans doute, chez Mozart, chez Bach, le point de départ de l'écriture est la contrainte des règles en usage à leur époque. Mais que de licences! fausses relations, notes de passage très libres, retards ou appoggiatures avec la « note réelle » (1), quintes de passage, etc. Dans une fugue de Bach il reste déjà bien peu de choses des règles strictes! Il en reste moins encore avec les quintes et les neuvièmes debussystes, avec les septièmes et les secondes des *jeunes*. Et qu'en reste-t-il dans le *Pierrot lunaire*?

Les règles sont fictives. Elles le sont d'autant plus que les traités d'harmonie n'envisagent que des *abstractions*. Non seulement ils défendent mainte combinaison prouvée excellente par les œuvres des maîtres (et sans doute ces interdictions sont-elles *provisoirement* utiles, nous y reviendrons), mais ils ne tiennent et ne peuvent tenir compte que telle harmonie est bonne avec tel mouvement des parties, telles nuances, tels timbres, telle expression. En somme, pour analyser, pour simplifier l'étude, ils classifient incomplètement d'ailleurs : et dès lors, forcément, ils oublient la vie véritable des œuvres. Rien d'étonnant si cette vie les contredit : or, c'est elle qui constitue la véritable tradition musicale. Et la musicalité est tout autre chose que l'obéissance aux règles (l'incorrect est parfois musical, le correct peut être fort plat. Pourquoi? Mystère! mais le goût est là pour nous guider) (2).

Et cependant, cela ne signifie aucunement que l'étude de l'harmonie, même avec ces règles, ne puisse être utile, intelligemment conduite. Les rigueurs du contrepoint sévère sont presque toutes abandonnées dans la composition, — de même qu'il n'est pas dans nos usages d'écrire toujours en vers latins — et pourtant cet entraînement est bon, car sa contrainte exerce l'imagination; elle oblige à lutter et livre le secret d'une écriture aisée. D'autre part, il y a de charmantes secondes ou septièmes successives, auxquelles on ne prend même pas garde, tant elles sont douces. Néanmoins, si elles infirment les règles de l'harmonie dans la composition libre, beaucoup d'excellents esprits pensent encore que ces règles ont leur utilité, à l'école. L'élève auquel, dès le début, une entière liberté est laissée, n'en sait profiter que maladroitement, sans qu'il en résulte aucun avantage. Et l'étude des accords consonants peut être de nature à lui faire mieux respecter, aimer même, l'écriture ancienne (tout dépend ici de l'attrait que le maître sait en dégager).

L'interdiction des quintes successives n'a probable-

(1) Il en existe même chez Saint-Saëns. Cf. le duo de *Samson et Dalila*.

(2) Si quelques personnes ardemment éprises d'ordre — et trop craintives peut-être — jugeaient que nous allons un peu loin, rassurons-les par l'exemple même que donne M. Théodore Dubois en son *Traité d'Harmonie* récemment paru : voir, pages 240 à 243, les « réflexions sur quelques tendances modernistes ». Des phrases aussi nettes que celles-ci : « En art, il n'y a pas de règles proprement dites... » et : « Aucun principe n'est immuable... l'évolution s'impose aux arts comme aux individus... », nous semblent bien légitimer en théorie toutes les innovations (en sous-entendant, naturellement, qu'elles doivent rester *musicales*). C'était pour nous un devoir, et c'est un plaisir que de rendre hommage à la largeur de vues dont témoigne ainsi l'ancien directeur du Conservatoire.

Ch. K.

ment d'autre raison que d'obliger le jeune musicien à savoir écrire autrement que par mouvements parallèles. « C'est déjà beaucoup... » Le plus délicat reste la transition entre ce premier style des traités d'harmonie, artificiel, désuet même, et le style tout à fait libre auquel tend l'élève, parce que cette liberté est « dans l'air » et que les concerts lui en offrent mille exemples journaliers. Mais l'étude de la fugue et du choral, avec l'emploi intelligent des *notes de passage*, forme une transition toute naturelle, et probablement la meilleure; car on n'imagine pas l'extrême variété du style consonant, compris de la sorte.

De plus amples détails ne seraient à leur place que dans un traité spécial. Notre but n'était ici que de faire entrevoir que, si l'art de M. Schoenberg ouvre des horizons nouveaux (entrevus déjà par certains d'entre nous, et d'ailleurs après lui), il ne saurait diminuer le respect, l'amour de la tradition de J.-S. Bach, ni même l'utilité que peuvent avoir les études d'harmonie et de contrepoint. D'ailleurs, l'art classique véritable n'est pas l'imitation servile des modèles d'autrefois. En leur temps, ces grands maîtres furent des *jeunes*, des *inventeurs*, — et tel de nos modernes sera classique un jour.

Voilà pourquoi, devant le *Pierrot lunaire*, il ne s'agit pas de crier au scandale (en considérant l'esthétique de Saint-Saëns comme la *seule* conforme à l'esprit classique), — ni, d'autre part, dans une admiration exclusive des nouvelles conquêtes, de prétendre qu'elles détruisent le Passé. Elles prouvent, ce qu'on pensait déjà, que les règles des traités sont essentiellement relatives, conventionnelles, et surtout *scolaires*.

Elles montrent que toujours la réalité, comme écrit M. Bergson, fait craquer les cadres. Mais elles ne sauraient engager l'élève à se lancer, tête baissée, dans la grande mer libre — au moins avant d'avoir appris à nager. Somme toute, cette œuvre de M. Schoenberg est une belle manifestation d'art, qui nous donne confiance une fois de plus en l'avenir; mais elle n'affirme aucunement qu'il faille brûler les musées ni démolir les écoles.

Charles Kœchlin.

Une nouvelle lettre de M. J. Durand me parvient au moment où la mise en pages du *Ménestrel* est déjà achevée. Je me vois donc obligé d'en remettre la publication au prochain numéro.

J. H.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Boris Godounow*, drame musical en quatre actes et huit tableaux, d'après Pouchkine et Karamzine, version française de Michel DELINES, revue par M. Louis LALOY; musique de MOUSSORGSKY, retouchée et instrumentée par RIMSKY-KORSAKOFF.

L'intérêt capital de *Boris Godounow* réside moins peut-être dans l'œuvre elle-même que dans le fait qu'elle représente un des « moments » de l'évolution de la musique dramatique moderne. Écrite à l'époque de la pleine floraison de l'opéra italien, auquel l'art de Wagner commençait toutefois à opposer son rayonnement, cette partition, sans se dégager entièrement des influences ambiantes, témoignait d'une justesse d'expression singulière, traduite par des moyens personnels d'une extrême simplicité. D'autre part, elle révélait