

## De l'interprétation et de l'esprit musical contemporain

(Voir Guide n° 17, page 471)

■ L'œuvre d'art naît de la vie — individuelle ou collective — ; elle l'anime et la recrée. Mais aussi la vie, notre vie, anime et recrée l'œuvre d'art. Il y a entre l'une et l'autre échange, apports, interpénétration. Pour l'artiste, un relativisme apparaît nouveau à chaque étape de l'évolution psychologique. Ainsi, de cette vie qui alimente les intelligences et les sensibilités, l'œuvre d'art participe en empruntant les aspects et la mobilité. Retenue dans les liens des symboles et alourdie par le poids de la matière, elle demeure cependant, grâce aux rêves des hommes d'une race et d'une époque, la vision innombrable du règne intérieur et le fil conducteur de leurs plus secrets pressentiments.

Quel bien, quelle évidence précieuse l'interprète reprend à l'œuvre musicale pour en dilater l'expression ? Je sais bien que le rôle de l'interprète s'est singulièrement développé, et que désormais les textes se chargent pour nous d'une signification métaphysique et mystique que peut-être les âges précédents recherchaient peu ou comprenaient différemment. Pour nous, fils d'une génération qui rendit possibles les trouvailles de l'intellectualisme mallarméen et de l'analyse proustienne, toute œuvre d'art contient une portion d'inexhalé et d'informulé que rien n'épuise. La fusion des arts constatée en un temps proche du nôtre ne s'est peut-être pas seulement manifestée par suite d'une nécessité de fixer des coïncidences de pensée dans un domaine différent, mais encore de venir en aide à une expression supérieure et pour ainsi dire engagée au centre des infinies virtualités de cette même pensée. L'attitude du poète qui reconnaît aux artifices du musicien et à la magie des sons le pouvoir mystérieux de féconder l'instant unique où s'opère la divine transmutation ne s'explique pas mieux que celle du compositeur qui répond au phénomène des synesthésies par des réactions dans le domaine de la création musicale (2).

Au fond, nous rattacherions volontiers cette présence active en quoi se confond l'exprimé et l'inexprimable à une réalité abstraite : l'*Idee*. Mais, on le sait, l'*Idee*, comme d'ailleurs ce qui se rattache aux mystérieuses opérations de la création artistique, se définit assez mal. « Avez-vous quelquefois eu l'idée d'une idée ? » écrivait, je crois, Henri Heine.

Si nous entendons par *Idee*, le noyau énergétique, l'élément primordial jailli d'une nécessité et créateur d'unité, aurons-nous seulement effleuré le nœud vital du problème ? L'activité spirituelle du compositeur et celle de l'interprète se conjuguent ; elles doivent retrouver des points communs d'entente dans le réel et hors du réel. Dire avec M. Egon Wellesz, d'un compositeur comme Debussy qu'il s'efforce de saisir l'essence même des phénomènes, n'apporte qu'une donnée nouvelle au milieu des spéculations où se complaisaient philosophes et esthéticiens. Mais évoquer pour son propre usage les conditions qui présidèrent à l'existence et au développement de ce principe qu'on nomme l'*Idee*, nous permettra d'aboutir peut-être à des conclusions provisoires. Et sans qu'il croie nécessaire d'abolir son mystère, l'interprète avisé fera la différence entre l'*Idee* en musique telle que l'entendent deux esprits aussi différents que d'Indy et Debussy.

L'*Idee* exprimée avec trop d'exacritude et de propriété perd à ce jeu cette sorte d'appel au mystère par quoi notre âme se sent attirée. Car l'*Idee* peut être aussi le signe matériel qui décrit le mouvement passager d'une chose ; le lien qui unit les différentes parties d'un ensemble, et ce par quoi l'esprit reconnaît les intentions suprêmes de l'ordre, de la volonté et de la raison. C'est elle qui rend précises les formes et l'architecture des sons unis entre eux d'après certaines lois revêtues de l'autorité de la tradition. Ses voies sont rigoureuses comme ses certitudes. En face d'une sonate, elle tient le langage de l'intelligence, et tantôt nous aide à descendre jusque dans le demi-jour du sentiment pour y vérifier, selon la commune expérience, la présence du fluide poétique, et consentir peut-être que notre âme en reçoive la communication ou le choc.

Ne retenir de l'œuvre d'art que ses traits extérieurs ; ne se satisfaire que des seules pré-

(2) M. Camille Mauclair nous dit dans un de ses ouvrages (*La Religion de la Musique*, Fischbacher, édit.) comment les *Scènes d'Enfant* de Schumann lui suggérèrent de petits poèmes en vers libres. L'art de Schumann, écrivait-il « est situé au point précis de la fusion de la sonorité chantée et de la sonorité syllabique ; c'est en cela qu'il est un exemple pour les poètes, et que tous devraient l'aimer, et gagneraient à l'entendre interpréter avant de travailler ». (loc. cit. p. 115). Tout récemment M. Armand Godoy dans son *Carnaval de Schumann* (Emile-Paul, édit.) s'est appliqué aussi à ce « musicisme poétique ».

cisions d'ordre morphologique qu'elle propose sont des opérations élémentaires. Il faut aller plus loin. Et ce serait insuffisant encore si, après lui avoir demandé de nous faire sentir les frissons et les chaleurs de la vie, nous n'osions affronter la vigueur et la brutalité de ses mouvements déchaînés comme des vagues de fond.

Le passé est dans l'œuvre d'art tout aussi bien que dans la narration épique une interprétation. Mais ici, il apparaît comme une vision d'ordre social, là comme une démarche d'ordre individuel. D'un côté comme de l'autre, nous sommes en présence de semblables problèmes et d'un fond identique. Pourtant nous avons trop vécu, ou si l'on veut « nous venons trop tard en un monde trop vieux » pour remonter la mentalité des âges révolus. Il nous est d'autant plus difficile de nous rapprocher des sources que nous nous en sentons détournés par un courant plus large, plus puissant, plus impérieux. M. Guy de Pourtalès, sans avoir particulièrement en vue la matière artistique, s'exprime assez catégoriquement sur ce sujet : « A mesure que l'humanité vieillit, le fait diminue d'importance au profit de son interprétation. Pour tout fait, le temps approche qu'il ne vivra plus que selon la force de beauté. Beauté de style ou de pensée, c'est tout. Chez les Hindous, les fables mythologiques ont toujours tenu la place de l'histoire. Un âge viendra où la valeur profonde de l'histoire sera celle dont l'auront parée ses interprètes. » (3).

Le passé, dans la littérature et dans l'art, confronte des témoignages. Il se peut que dans une œuvre comme *La Divine Comédie*, il nous apparaisse par fragments, tel un miroir brisé dont nous n'arrivons jamais à reconstituer la surface intégrale, mais dont chaque morceau réfléchit un peu de notre image. Ne serait-ce pas folie de demander à ce passé une participation entière aux richesses d'impression, aux exaltations dont naquit l'œuvre d'art, sans avoir en vue et comprendre en soi les rapports tirés de la permanence des caractères ?

\* \* \*

Il semble bien que ce soit là une des préoccupations dominantes de l'artiste moderne de négliger les détails qui affectent superficiellement et transitoirement, afin de mieux atteindre ce qu'il appelle le dynamisme de la pensée.

L'art est mobilité. Les recherches dont procède le langage expressif des temps le déterminent tout autant que le désir d'inconnu et de renouvellement qui hante les artistes. L'ambiance dans laquelle vit et agit le créateur n'admet point de forces passives et de pensées figées. Les dispositions du temps, du lieu, de la race, du groupe sont des points de départ. « Qu'il s'en rende compte ou non, chacun de nous est soumis d'abord à l'une de ces dispositions collectives, par lesquelles il interprète, adopte ou fausse le grand poème universel. » (4)

Mobilité dans l'esprit ; mobilité dans les moyens. L'art doit s'engager dans les voies que ces circonstances prescrivent. Un jour, la théorie de la mobilité fut préconisée par une catégorie de philosophes. Rodin, les Impressionnistes, les Debussystes tour à tour acclamèrent Bergson comme patron. « L'esprit, avait dit celui-ci, emprunte à la matière des perceptions d'où il tire sa nourriture et les lui rend sous forme de mouvements où il a imprimé sa liberté. »

L'impressionnisme est dépassé ; le symbolisme se prolonge dans un mouvement en faveur duquel il semble avoir abdicqué. Quoiqu'il en soit, il est impossible de nier l'immense rayonnement, l'importante influence, parfois inconsciemment subie par les artistes, du Bergsonisme et de ses dérivés. Une théorie a trouvé un appui auprès de lui ; elle a transformé la réalité d'art en cotant très haut les visions de l'Ineffable.

Eclairer le sens intime des œuvres musicales par des observations tirées des courants actuels de pensée n'est pas agir vainement. « Dans un poème » disait Henry Brémond dans son discours aux Académies, « il y a d'abord et surtout de l'ineffable étroitement uni d'ailleurs à ceci et à cela ». Ceci et cela, pour nous, musiciens, et pour l'interprète musical, c'est la connaissance historique, c'est l'esprit d'analyse et l'habileté technique. Mais tout l'informulé, tout l'insoupçonné que recèle la pensée notée se tiennent sur des plans étagés à l'infini. En leur présence, notre tâche est de leur demander un jeu d'images, une vision de la vie profonde ou une illumination d'âme. Plus que les mots et les couleurs, les sons détiennent les ressources du mystérieux ineffable. Malgré leurs différences essentielles une symphonie de Mahler ou un Prélude de Debussy nous en ouvrent tous deux les portes.

(3) De l'esprit européen dans la littérature (Revue Hebdomadaire, 18 février 1922).

(4) R. de SOUZA. — Un débat sur la Poésie, dans le volume d'Henry Brémond, *La Poésie pure*. (Grasset, 1926) p. 177.

Toutefois, ce qui précède pourrait être regardé comme spéculations pures si l'on n'y trouvait une orientation convenable adaptée aux modes musicaux d'extériorisation. Après avoir déterminé les éléments formels qui entrent dans la composition des œuvres, précisé et relevé les directions de l'état d'âme initial, il faut *interpréter*, c'est-à-dire trouver en soi les moyens et l'expression qui les revivifieront. Cela suppose une combinaison de la tradition et de la vie. « Quand une comédie de Molière vous ennuie, » écrit M. A. Suarès, « toute la faute est à l'interprète... rien ne vit que par continuelle création... » (5)

Quoi d'étonnant, dès lors, que nous exigeons de l'interprète un perfectionnement incessant des facultés les plus délicates de l'âme. Il ne s'agit plus pour lui de se pourvoir aux yeux de ses contemporains de titres d'apparat. De même que l'habileté technique, l'esprit d'exactitude que nous apportons à la traduction d'un texte ne suffit plus à l'expression du langage émotionnel. Il est inutile de rechercher uniquement dans l'empreinte affaiblie de ceux qui nous ont précédés l'intensité d'un sentiment, la richesse d'une idée s'imposant exclusivement dans l'étendue du règne humain. Nous nous évadons aujourd'hui des attitudes conventionnelles ; nous demandons des vues sur l'infini en nous plaçant du point qui nous permet de dominer la vie et la matière. Et c'est la note profonde perçue à travers un moment de l'émotion individuelle que nous essaierons de saisir dans les intentions et les actes de l'interprète (6).

Ceci fait sans doute une part quasi égale aux initiatives spirituelles de l'interprète et à l'esprit des œuvres. Mais l'art n'existe vraiment que là où interviennent les formes actives de la vie et de l'intelligence. Et l'on peut dire que la dignité de l'art n'est sauvée que si l'interprète s'affirme et se rend digne de sa mission en dépassant le mécanisme des formules apprises et la sécheresse des vaines réthoriques.

\* \* \*

La confession d'un poète excellait à tenir en haleine une génération romantique. Les confidences de Chopin nous touchent toujours par leurs accents, mais nous demandons à l'auteur des *Ballades* et les *Préludes* autre chose que ce que lui demandaient les musiciens de la génération de 1830-1850. De même Mozart et Bach sont admirés pour des raisons que le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a pas connues. Hier encore, le retour au « contrepoint linéaire de Bach, corrélatif à un avènement d'une musique sentie horizontalement » (7) paraissait émaner du même état d'esprit qui imposait M. Ingres à l'admiration de certains peintres d'avant-garde (8), ou les particularités de composition de l'*Embarquement pour Cythère* comme prétexte offert aux audaces picturales en vue d'une interprétation cinétique et synthétique de la vie (9).

(5) A. SUARES. — Molière au Vieux Colombier. (*Écrits nouveaux*, juin 1920). M. Suarès écrit encore cette phrase qui sera discutée par quelques-uns : « Est-ce qu'à son clavecin, Bach ne préférerait pas cent fois notre clavier. ? D'autre part, M. F. Vandérem écrivait dans la *Revue de Paris* (15 mai 1920), toujours à propos des représentations du Vieux Colombier où M. Jacques Copeau tentait de rajeunir nos pièces classiques : « Si éternels que soient nos chefs-d'œuvre classiques, ils ont avec les ans, comme toute chose terrestre, pris de l'âge. Pour leur rendre la vitalité, la fraîcheur de la jeunesse, ce qu'il faudrait ce n'est pas je ne sais quelle mise en scène de Jouvence, c'est autour d'elles l'ambiance de leurs débuts, la sensibilité de leurs premiers publics et surtout, à leur service, des acteurs possédant le ton, l'accent, le mouvement de l'époque — autrement dit l'impossible » (p. 425).

(6) « Il faut ressusciter les chefs-d'œuvre dans leur esprit, mais selon notre sentiment », écrit encore M. Suarès (loc. cit.).

(7) Cette opinion fut défendue par le critique de Francfort, M. Paul Bekker, et développée par le Dr Ernest Kurth dans un ouvrage spécial : *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern. 1917). Chez nous, la technique de l'« horizontalisme » a eu et garde ses adeptes. M. Georges Migot rêva d'un « art résolument linéaire et d'un orchestre où les instruments seraient choisis et groupés non pas en vue de faire valoir leurs particularités detimbres mais uniquement pour créer des plans d'intensité variable ». Et M. Emile Vuillermoz qui écrivait ces notes, ajoutait : « M. Migot croit que l'évolution de notre goût nous conduit vers des recherches d'indépendance linéaire succédant aux chefs-d'œuvre créés par l'indépendance harmonique. Le tout est d'habituer l'oreille de l'auditeur à s'emparer assez fortement de ces lignes mélodiques pour suivre simultanément leur déroulement sans les brouiller et pour embrasser leurs courbes indépendantes qui se développent avec un détachement volontaire du style fugué et de la « vérification verticale » que fournit l'harmonie ». (E. Vuillermoz. Feuilleton du *Temps* du 25 février 1921, et *Musiques d'aujourd'hui*. Crès. 1923, pp. 95 et 96).

(8) « Je vais peindre comme Ingres », disait un jour Picasso.

(9) L'esthétique du mouvement, depuis un certain nombre d'années, n'a cessé de nous séduire. Comme le remarquait M. André Cœuroy, les accords sont conçus de telle manière que leur « dynamisme latent » paraît pouvoir prendre à volonté plusieurs directions. (A. CŒUROY. — *Debussy et l'harmonie romantique*. *Revue Musicale*, mai 1921, p. 122). L'impression cinétique recueillie dans une multiplicité d'attitudes se révéla dans le Ballet. L'art chorégraphique de Léonide Massine ne consistait-il pas à multiplier, à dynamiser, à précipiter les attitudes de façon à donner à l'œil une impression continue analogue à celle éprouvée devant l'image animée d'un

Quant à Mozart, qui ne remarquerait le relief nouveau pris par la figure du maître salzbourgeois à travers la nouveauté des points de vue exprimés par les musiciens de notre époque, et, par exemple, par un artiste aussi original que Ferruccio Busoni ? (10)

En tout cela, il apparaît que le problème infiniment ardu et complexe de l'interprétation se pose à chaque époque, presque à chaque génération. La sensibilité particulière du moment et l'état de développement intellectuel amènent les artistes à rechercher au fond des œuvres une expression répondant le mieux à leur idéalité.

La musique n'est pas seule à se préoccuper de « l'être en mue » des hommes et des époques (11). L'interprétation des œuvres plastiques s'exerce aussi relativement aux conditions ambiantes. Nous « découvrons » chaque jour des valeurs nouvelles jusque dans l'art des âges reculés et primitifs. On ne craint pas la puérité des uns ni l'intransigeance des autres. De l'art nègre aux subtilités post-impressionnistes, de la mystique médiévale au douanier Rousseau, il y a des étapes où s'arrêtent les hommes de notre temps possédés soudain de l'état de grâce qui renouvelle la vision des choses.

On a dit que la guerre avait apporté la virilité dans l'art. Alors que les artistes croyaient renouveler l'inspiration en s'abandonnant à « un état de sensibilité rapproché de celui de l'âme barbare et primitive, » (12) qu'en littérature, on rêvait d'établir, — selon la formule d'une revue, — dans le royaume de la littérature et des arts, un climat rigoureusement pur, qui permit l'éclosion d'œuvres parfaitement ingénues, en musique, on ne craignait plus de provoquer et d'accentuer la brutalité des chocs sonores et la crudité des dissonances. Quelques-uns se dirigèrent vers les problèmes de l'énergie « potentielle » ; d'autres abordèrent les questions de « matière et de timbre », (13) et leur firent prendre nettement le pas sur celles de formes rythme et tonalité, qui avaient semblé à la base même de l'art musical. Le son fut considéré en soi ; on le qualifia d' « image des forces énergétiques » (14). Busoni rêva du « son abstrait ». Il négligea les possibilités techniques d'exécution et d'interprétation, et entra résolument dans le domaine de la spéculation en traitant de la métaphysique du son. L'*Ur-Musik* fut pour lui une musique qui ne serait liée à aucune étendue ou tessiture, qui agirait en marge des nécessités vocales ou instrumentales, qui ne subirait aucune entrave et s'épanouirait librement en dehors de la contrainte des règles et des informations de la tradition (15).

(A suivre.)

Albert LAURENT.

cinématographe ? En littérature, de semblables recherches existent. Jean Cocteau n'a-t-il pas été gardé comme « l'inventeur de l'instantanéité poétique ? » D'autres, M. Paul Morand, et parmi ceux d'hier, M. Maurice Bedel, n'ont-ils pas créé des personnages de roman dont « les modalités de vie et de sentiments sont accordées au cosmopolitisme, au dynamisme, au rythme rapide de notre temps ? »

(10) On lira avec intérêt dans les *Tagebuchblaetter* écrits par ce grand artiste les notes sur Mozart.

(11) Anatole France s'étonne en relevant dans Stendhal la valeur tortement ébranlée aujourd'hui de quelques opinions relatives à Rossini, que l'art musical qui n'est soumis qu'à la loi des nombres soit « le plus exposé aux révolutions du goût et aux vicissitudes du sentiment ». (V. Pierre LASSERRE, *Philosophie du Goût musical*. Cahiers verts. Grasset, 1922).

(12) « La vérité, c'est l'art cérébral pur, c'est l'art primitif », disait à la fin du siècle dernier le peintre Paul Gauguin.

(13) Alfredo CASELLA. *Matière et Timbre* (Revue Musicale, avril 1921).

(14) Jeder Klang ist nur ein gehormassig gefasstes Bild von energetischen Strebungen. (Dr. Ernest Kurth *Zum Wesen des Harmonik*. Anbruch. Wien, 1920).

(15) F. Busoni a exposé ses théories esthétiques dans un petit ouvrage éminemment instructif et, par endroits, prophétique, paru en 1916 : *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (Insel. Leipzig). Il nous y apprend que sa *Fantasia contrapuntistica* n'est pensée ni pour piano, ni pour orgue, ni pour orchestre. Elle est seulement de la musique. Le moyen d'admettre un auditeur à la participation de cette musique semble accessoire selon lui.

DERNIERE HEURE

SAMEDI 11 FÉVRIER

A 20 h. 45 Palais du Trocadéro

CONCERTS LAMOUREUX

**Festival Mozart** : Don Juan ouverture. — Symphonie mi bé. — Air de Pamina de la Flûte enchantée, M<sup>me</sup> Gills. — Concerto ré maj., M<sup>me</sup> Tagliaferro. — Sérénade instr. à cordes. — Larghetto pour clarinette. — Cavatine. Mon cœur soupire,

M<sup>me</sup> Gills. — Symphonie Jupiter. — Places : 12 à 2 fr. 50 (à la Salle).

☉ « On doit des égards aux vivants ; on ne doit aux morts que la vérité. » [Voltaire]

☉ « En fait, le style est le manteau de la grandeur ; et en accordant que la grandeur est hors de nos prises, nous avons du moins la ressource de demander le manteau dans nos prières. » [Meredith]