

LA MUSIQUE DE L'AVENIR

Cette expression fut, à peine s'en souvient-on aujourd'hui, le « tarte à la crème » des antiwagnériens. A les entendre, on pouvait se croire revenu au temps des magistrats rigoristes qui, à Sparte, tranchaient la huitième ou la neuvième corde d'une lyre coupable d'avoir ajouté un ton ou deux à la gamme des ancêtres : il semblait qu'il ne pût être question de progrès en musique, mais seulement de modèles, de règles et de traditions. Aujourd'hui, par un brusque revirement, qui est bien du caractère français, nous considérons d'abord, dans une œuvre, ce qu'elle apporte de nouveau. Peu nous importe le charme, et même la force ou la suite des pensées ; il nous faut une surprise. Tout auteur qui ne cherche pas l'originalité à tout prix est disqualifié ; tout inventeur de formes ou d'accords qui s'attarde à éprouver ses effets, à tirer parti de ses découvertes, à organiser ses conquêtes, est accusé aussitôt d'indolence ou de lâcheté. La marche en avant est impitoyable : on bouscule tous ceux qui voudraient admirer les beautés de la route. C'est une course au clocher, c'est une débandade, et bientôt une panique : on se sauve, à toutes jambes, du passé ; et plus on le fait, plus sa poursuite devient rapide. Si nous cessions de courir un instant, nous deviendrions sa proie, et nous croirions perdus. De là une louable émulation, parfois une belle hardiesse, plus souvent un assez puéril défi d'harmonie fortuite ou de déclamation arbitraire. *De plus fort en plus fort, Malgré tout, Quand même*, telles sont les devises que pourraient prendre les plus fêtés de nos jeunes auteurs.

Le présent ne compte pas pour nous. A vrai dire, il n'a jamais compté. Il y a cette seule différence qu'autrefois nous jugions les œuvres en raison du passé ; nous les apprécions aujourd'hui au nom de l'avenir. Cette manie de comparaison trahit, sans doute, des natures plus capables de raisonner que de sentir. L'Allemagne n'y est pas sujette : il lui suffit d'être émue, elle ne regarde pas trop au choix des moyens, et admet

également les plus éprouvés, et les plus neufs : Brahms et R. Strauss; Wagner, et l'opérette. Nous la trouvons peu délicate; mais elle nous dit frivoles; elle entend par là que nous ne nous livrons jamais qu'à demi, et il est bien possible qu'elle n'ait pas tort. Rien à faire à cela : les races ont les défauts de leurs qualités. Le goût français est éclairé : de tous temps il a penché vers la préciosité; l'esprit français est logicien : il a toujours abusé de l'abstraction.

Mais cet avenir, dont nous nous faisons aujourd'hui les champions, il serait bon peut-être d'en tenter une définition, non pas totale, ni certaine, mais approchée, et conjecturale. Ainsi pourrions-nous au moins éviter de trop grosses erreurs, comme de combler d'éloges, pour avoir approché de la perfection future, une œuvre qui se trouverait orientée dans un sens tout contraire.

§

Je ne reprendrai pas ici la querelle qui, depuis quelques années, met aux prises les spécialistes de l'harmonie et du contrepoint. Ceux qui soutiennent la première ne donnent le nom de musique qu'à une succession d'accords, aussi variés, d'ailleurs, riches et figurés qu'il se pourra. Les partisans du second ne reconnaissent que des mélodies, que l'on peut superposer entre elles; et de leur rencontre il résulte bien des accords aussi, mais qui n'ont aucune signification, séparés des chants qui les ont accidentellement fait naître. Il arrive que dans ce camp on défende aussi les formes fixes, qui dictent à l'artiste un plan uniforme et d'avance arrêté : fugues ou sonates; au lieu que les harmonistes revendiquent une indépendance entière et le droit de n'obéir qu'à leur sentiment, ou leur fantaisie. Rien de plus naturel : le contrepoint traduit un besoin de construction, l'harmonie un goût de liberté. C'est dire que la lutte, sous diverses formes et avec un succès variable, durera aussi longtemps que l'art aura pour termes, d'un côté, la logique, de l'autre, la nature. Il est donc permis de conserver des préférences personnelles, non de fermer l'avenir à l'un ou l'autre de ces deux styles. Il est à remarquer d'ailleurs que la théorie seule les ferait croire incompatibles; les plus belles œuvres les réconcilient. M. Claude Debussy, qu'on désigne comme le maître des pures harmonies et des formes

indéfiniment souples, ne se fait pas faute d'employer les figures du contrepoint, même les plus rigoureuses, l'imitation ou le canon (1), lorsqu'elles conviennent à sa pensée ; et, pour trouver des plans aussi réguliers et solides que les siens, il faudrait remonter jusqu'à Mozart. D'autre part, César Franck, dont se réclament M. Vincent d'Indy et ses disciples, n'est pas seulement un bon ouvrier de la fugue il a un sentiment personnel de l'harmonie ; c'est même là le plus précieux de ses dons.

Il est donc fort probable que le contrepoint comme l'harmonie auront, dans les temps futurs, des représentants. Mais ces deux mots désigneront sans aucun doute des assemblages de sons très différents de ce que nous avons coutume d'entendre, et dont notre oreille serait, au premier abord, fort déroutée. Il n'y a pas de chance pour que la musique se modifie, dans l'avenir, avec moins de rapidité que jusqu'à nos jours. Bien au contraire, le mouvement qui l'entraîne, avec les autres arts et les sciences, s'est toujours accéléré depuis une dizaine de siècles. Imaginons Gui d'Arezzo écoutant un motet du XIII^e siècle, Ockeghem ressuscitant au temps de Roland de Lassus et de Claude Lejeune, Lully assistant à *Parsifal*, ou Rameau à *Pelléas et Mélisande*, et nous n'aurons qu'une bien faible idée de la stupeur où nous serions plongés, sitôt entrés dans une salle de théâtre ou de concert, vers le début du XXII^e siècle. Sans doute recevrons-nous quelque vague impression de grandeur et de force, ou bien de délicatesse et de douceur ; mais nous serions incapables et de suivre l'œuvre et de lui assigner une signification quelconque, parce que nous ne pourrions ni démêler ni coordonner nos sensations. Les lois générales de l'art ne varient pas plus que celles de l'esprit humain ; ce sont les moyens qui se modifient, au point de rendre presque inintelligible aux grands-pères le langage de leurs petits-fils. Ce n'est donc pas une discussion d'esthétique qui pourra nous faire augurer quoi que ce soit sur la musique de l'avenir, mais l'étude du progrès qui surviendra dans la production et la perception du son.

(1) On trouve un canon strict à l'octave entre les violons, puis les flûtes, et le basson, dans *Pelléas et Mélisande*, à la 3^e scène du 4^e acte, quand Yniold veut soulever la grosse pierre, et qu'elle résiste (p. 309 de la partition d'orchestre). Dans l'une des œuvres de piano les plus récentes. *Et la lune descend sur le temple qui fut*, la première idée est tracée avec des accords, et la seconde se compose de deux mélodies conjuguées : ainsi l'harmonie et le contrepoint se répondent.

§

Production et perception d'ailleurs sont étroitement solidaires. Des instruments imparfaits émoussent la finesse de l'oreille et ne lui permettent pas de se développer; toute amélioration de facture a presque aussitôt un contrecoup dans la musique. Les anciens Grecs n'avaient que des sortes de haut-bois, d'une perce très rudimentaire, et des lyres, où seule la tension des cordes est variable, non leur longueur. Il leur était donc fort difficile de régler la distance de leurs notes et de la conformer aux expériences, très délicates, qu'ils faisaient sur le monocorde. Seule la quarte, la quinte et l'octave avaient des grandeurs fixes (1); pour les intervalles plus petits, on était libre, et les savantes classifications des théoriciens, habiles à distinguer les quarts de ton enharmoniques, les demi-tons chromatiques, les tiers de ton, et les autres « nuances », ne traduisent que l'incertitude de l'usage. L'invention des orgues, à l'époque alexandrine, permit enfin de fixer, une fois pour toutes, chaque note d'une gamme donnée. Transmis au Moyen-âge, ces instruments assignèrent une forme définie, et qu'on pouvait croire immuable, aux modes de la musique : la forme diatonique, qui sagement mélange cinq tons et deux demi-tons. Mais la série, établie dans une certaine octave, ne pouvait se transposer indifféremment à toute autre : dès qu'on s'écartait trop de l'origine, les proportions n'étaient plus gardées, car les intervalles, d'abord tirés de la quinte et de la quarte, selon la règle pythagoricienne, puis de la tierce consonante, n'étaient pas exactement superposables. Or la polyphonie, c'est-à-dire l'art d'associer les voix ou les parties d'instruments, avait fait naître le sentiment de l'accord, et, avec lui, le besoin de la modulation. Les huit ou douze modes ecclésiastiques se réduisaient peu à peu à deux gammes, fondées sur les deux premiers accords de trois sons, le majeur et le mineur, et ces deux gammes, toujours pareilles à elles-mêmes, voulaient retrouver la diversité par leurs changements de situation : d'où la multiplication des dièses et des bémols, qui vinrent recouper chaque ton entier, et diverses tentatives

(1) C'est ce que la théorie exprimait en qualifiant d'immobiles (ἀκίνητοι) les sons qui limitent ces intervalles; les sons intermédiaires étaient mobiles (κινούμενοι φερόμενοι).

pour égaliser entre eux au moins le plus grand nombre des tons et des demi-tons, par une altération prudente qu'on appelle le tempérament. Les instruments à clavier, orgues et ancêtres du clavecin, se prêtaient seuls à la délicatesse d'un accord préalable ; les autres suivaient comme ils pouvaient, les violes et les luths assez exactement, en raison des sillons qui marquaient à l'avance la position des doigts, les instruments à vent, sacquebutes ou cornets, se contentaient d'un réglage très imparfait et variable. Lorsque ces divers instruments se trouvaient associés, soit entre eux, soit avec les voix, il se produisait une mêlée de sons, de part et d'autre de la note demandée ; mais l'oreille s'en contentait. En outre, les tons chargés d'accidents sonnaient toujours faux, même sur l'orgue et le clavecin, qui n'avaient pas encore adopté le tempérament égal. On sait que ce procédé, qui divise l'octave en douze intervalles sensiblement égaux, fut recommandé, au début du XVIII^e siècle, à la fois par Bach et par Rameau, et se répandit alors, malgré l'opposition de certains musiciens qui trouvaient du charme à ces discordances (1). Mais ce n'est que vers le milieu du XIX^e siècle que les instruments à vent parvinrent à se l'approprier, les flûtes, hautbois, clarinettes, et bassons, grâce au système de Böhm, les cors et trompettes par le mécanisme des pistons. Aujourd'hui notre musique repose sur une série, prolongée le long de six ou sept octaves, de demi-tons égaux entre eux. C'est, à peu de chose près, le système des douze *liù* chinois, déterminés, trente siècles avant notre ère, par un sage empereur et son bon ministre, mais dont la musique chinoise, faute de moyens suffisants, ne put faire usage. Par le progrès de nos instruments, l'art occidental arrive aujourd'hui à produire exactement les sons à la hauteur voulue. Qu'en est-il résulté ? D'abord que notre oreille, devenue exigeante, ne reconnaîtrait sans doute qu'une regrettable cacophonie dans un de ces concerts symphoniques, chers aux amateurs du XVIII^e siècle, où des hautbois incertains et de vagues bassons rôdaient parmi une bande indisciplinée de violons. Mais aussi nous n'y mettons plus du nôtre ; nous ne tenons plus aucun compte des bonnes intentions ; c'est un la dièse qu'il nous faut, rien de plus ni de moins, et nous.

(1) On verra ce « préjugé » cité et réfuté, dans les *Eléments de musique* de Dalember (1752), p. 48.

ne prenons pas la peine de chercher si cette note, par le ton où elle se trouve et la position qu'elle y occupe, doit compter pour la dièse, bien qu'elle incline au si. Nous sentons mieux, et nous interprétons moins. La perfection matérielle exempte notre esprit d'un effort.

Or, c'est là, semble-t-il, une loi commune à tous les arts. Leur maladresse ou leur timidité en fait, pour commencer, des langages entièrement conventionnels, où peu à peu le naturel s'introduit. Il faut une véritable initiation pour comprendre ces primitives sculptures grecques, aux formes carrées, comme découpées à l'emporte-pièce, ou ces dessins du Dipylon qui montrent le corps de face, la figure de profil, avec l'œil de face cependant, le buste triangulaire, les bras et les jambes réduits à des traits. Dès le v^e siècle avant notre ère, on savait retracer exactement les formes et les contours ; mais les distances entre les figures n'étaient signifiées, sur une surface plane, que par leur superposition, non par une réduction de leur taille. C'est au xvi^e siècle qu'on apprit à observer les lois de la perspective. Quant aux couleurs, elles ont d'abord été entièrement arbitraires, barbes rouges et cheveux bleus, puis ont imité la nature, mais en la simplifiant, réduisant sa complexité de nuances à des teintes pures et fixes ; c'est de nos jours seulement que leurs réactions mutuelles, pressenties par quelques artistes d'autrefois, ont été étudiées : l'ombre n'est plus nécessairement noire ou grise, ni la lumière blanche ou blonde ; un tableau moderne nous montre ce qu'un tableau ancien nous priait de deviner. De même encore, les auteurs classiques du xvii^e siècle n'éclairent, de notre vie, que certains points d'élection, ceux qui peuvent être notés en leur langue abstraite ; le reste est sous-entendu ; nous arrivons à cerner les mouvements des êtres, et même des choses, d'un trait autrement délié, et accidenté. Le réalisme de Racine est, en grande partie, virtuel ; celui de Flaubert est presque tout en acte.

Je ne veux pas dire que l'art des temps passés ait vécu de conventions reconnues et acceptées, ni que le nôtre n'en ait plus. Une convention générale passe toujours inaperçue, et nous avons les nôtres, qui paraîtront aussi marquées, dans deux ou trois cents ans, que celles de la tragédie classique aujourd'hui. Mais plus on descend le cours des âges, plus on voit

les conventions se détendre, l'une après l'autre, et les sens se substituer à l'intelligence. Nous devons donc supposer qu'on arrivera à régler le son avec une précision croissante. Mais est-ce dans la hauteur qu'on établira des subdivisions nouvelles ? Sans doute, un temps viendra où on ne se contentera plus du demi-ton, comme unité de distance ; selon le vœu que formait déjà Costeley à la fin du xvi^e siècle, on saura mesurer des intervalles plus étroits. Mais ce progrès n'est pas prochain, parce qu'il exige une réforme dans la construction des instruments, les doigtés, et le système de notation. Il est une autre détermination, à laquelle on s'applique depuis deux siècles seulement, et qui ne demande d'abord, pour être poussée plus loin, qu'une utilisation meilleure des ressources présentes : c'est celle du timbre, ou de la sonorité.

§

La musique grecque ne connaissait que trois sonorités : celles de la voix, de la lyre et du hautbois. La musique du Moyen-âge et de la Renaissance est beaucoup plus riche, mais indifférente à la qualité : ce qui se chante peut aussi se jouer, et il est rare que le compositeur réclame un instrument, plutôt qu'un autre (1) ; on emploie ceux dont on dispose : une harpe, trois trombones, un clavicorde, ou bien des luths, des violes et des cornets ; on n'observe aucune loi d'association. Au xvii^e et au xviii^e siècle, l'orchestre se régularise, mais, sauf à de certains endroits, où s'isolent un ou deux instruments, on ne cherche à produire d'autres différences que celles de l'intensité. Et ce qui est écrit pour une grande symphonie se réduit tout aussi bien pour un petit concert, ou pour clavecin. La musique existe par ses notes seules ; la sonorité est un caractère accidentel, qu'on peut négliger. Le sentiment du timbre, déjà très vif chez Rameau (2), se développe par la suite, et Wagner

(1) Il faut citer comme une remarquable exception la belle chanson de Pierre Fontaine (xv^e siècle), publiée par M. Pierre Aubry (*Sammelbaende der internationalen Musikgesellschaft*, VIII, 4, p. 526), où la partie de contraténor est expressément attribuée à la trompette, c'est-à-dire au trombone. Nous nous sommes autorisés de cet exemple, M. Aubry et moi, pour faire jouer à un trombone, amorti d'un alto, la partie de ténor dans une pièce d'un contemporain, Henrich Isaak (*La-mi-la-sol*). L'effet est fort beau : le compositeur ne l'a pourtant pas indiqué.

(2) Les « philosophes », fort pauvres partisans du progrès en musique, ne le lui pardonnent pas, et Rousseau écrit, dans sa *Lettre sur la musique française* (1753), à la page 158 (éd. Petitain) : « De faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessin particulier, et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter

en tire de grands effets. Mais il n'opère encore que par masses, mélangeant les instruments à la façon d'un peintre qui broie ensemble les couleurs pour les étendre ensuite, à grands coups de pinceau. On veut plus de nuances aujourd'hui.

Les instruments à cordes sont encore en grande majorité dans notre orchestre, parce qu'autrefois ils étaient seuls capables de tout exécuter; mais les instruments à vent peuvent lutter avec eux de souplesse et d'agilité; on tâche donc d'accroître leur nombre et d'augmenter l'importance de leurs rôles; ainsi se dissipe peu à peu, chez tous les musiciens, qu'ils se nomment Borodine, Balakirev, Rimski-Korsakov, R. Strauss, d'Indy, Debussy ou Dukas, la grisaille uniforme dont les archets, jusque chez Wagner, enveloppaient toute musique; l'ombre et la lumière se colorent. En même temps, on forme avec ces différents timbres des ensembles moins vastes, mais plus variés. On sait unir et détacher tour à tour la flûte et le hautbois, la clarinette, le cor anglais et le basson, les cors, les trompettes, les trombones et le cornet à pistons. Les couleurs deviennent multiples et précises. Mais il reste beaucoup à faire, et tel sera sans doute l'effort des prochaines années. Il faut d'abord achever l'équilibre de l'orchestre, en mettant à la disposition du compositeur, dans chaque groupe, des familles complètes d'instruments, comme c'est le cas aujourd'hui pour les cordes et pour les hautbois; et en égalisant les effectifs: un ensemble de six ou huit clarinettes doit être possible au même titre qu'un trio de violons, altos et violoncelles. On se préoccupera ensuite de mélanger les timbres en proportions définies, et pour cela de fixer le nombre des instruments, ainsi que la nuance où devra se tenir chacun d'eux. Il conviendra, à ce moment, que tout musicien de l'orchestre prenne conscience de son rôle; aujourd'hui, à part quelques solistes désignés d'avance, chacun compte sur le voisin, et tous obéissent au geste unique du chef; dans l'orchestre de l'avenir, il n'y aura que des solistes, et très probablement le chef deviendra inutile, comme il l'est aujourd'hui dans la musique de chambre. Dès aujourd'hui, nos compositeurs demandent une initiative personnelle aux exécutants; et c'est pour

également l'oreille et le jugement des auditeurs. » Disons pour son excuse que peut-être l'orchestre de l'Opéra faisait, en effet, un chaos d'une musique claire et toute en reliefs: il s'en montre bien capable encore aujourd'hui.

cela qu'il est si difficile d'obtenir une bonne interprétation de *Pelléas et Mélisande*, ou de *la Mer*, ou du *Jet d'eau*, de Cl. Debussy ; il faut que le huitième des seconds violons, ou le quatrième cor, ou le sixième violoncelle, s'entende, écoute les autres, et calcule sa sonorité en raison de l'effet à obtenir.

La musique de l'avenir n'aura-t-elle recours qu'aux instruments, ou bien fera-t-elle appel encore à la voix humaine ? La voix est l'un des premiers instruments connus, parce qu'il ne possède aucun mécanisme extérieur. Mais il n'est pas des plus sûrs, parce que la justesse comme le timbre en sont variables, avec les sujets et les circonstances. Aussi a-t-on vu, à partir de Wagner, qu'on lui faisait la part de plus en plus faible, et moins belle. Comme d'ailleurs toute notre civilisation s'efforce de substituer l'outil à l'homme, on peut croire le chanteur appelé à disparaître au même titre que le geindre de nos boulangeries ou la fileuse des vieilles romances. Mais ce qui est vrai du chanteur ou du chant n'est peut-être pas aussi exact pour la voix : elle est aujourd'hui chargée de deux rôles à la fois, puisqu'elle articule des syllabes en même temps qu'elle profère des notes. On arrivera, par le progrès de l'analyse, à séparer ces attributions : on pourra conserver, dans certains cas, une déclamation réglée, une sorte de « mélodrame », tandis que la voix pure, inarticulée, entrera dans l'orchestre, nouvel instrument : c'est ce qu'ont déjà tenté M. Debussy en son *Printemps* et son 3^e *Nocturne*, et M. d'Indy au 3^e acte de *l'Etranger* ; je crois même qu'un jeune compositeur écrit en ce moment un quatuor à cordes avec voix. Débarassés du souci des mots, il est certain que des artistes spéciaux pourront arriver à une sûreté d'intonation et de nuance inconnue à nos parleurs d'aujourd'hui.

§

Tel sera, je suppose, l'état de la musique dans une cinquantaine d'années. Mais on ira plus loin : ces joueurs d'instruments et ces vocalisateurs, ce sont des ouvriers encore, en possession de machines plus ou moins compliquées, qu'ils dirigent comme un tisserand fait marcher son métier. La machine, en se perfectionnant, arrivera à se diriger elle-même, et il n'y aura plus d'ouvriers, je veux dire qu'il y aura des violons, des hautbois et même des voix mécaniques, comme il y a des mé-

tiers Jacquart ou des fondeuses automatiques de caractères. Ce mot de mécanique fait horreur à bien des artistes, parce qu'il leur donne l'idée d'un art sans rythme et sans nuances : cela tient à ce que, jusqu'à ses dernières années, on avait à peine dépassé le cruel orgue de Barbarie. Mais on étudie en ce moment les moyens de reproduire aussi les intensités relatives ; le problème n'est pas insoluble, et des instruments tels que l'Æolian ou le Pleyela donnent déjà des résultats assez satisfaisants. Quant à la production artificielle des timbres, l'orgue de nos églises s'y essaye depuis un nombre respectable de siècles, et arrivera certainement à une imitation beaucoup plus parfaite, le jour où il pourra nuancer, au lieu d'étaler les sons en une nappe uniforme. Il faut dire aussi que l'orgue est une machine bien primitive, où tout se fait par des leviers lourds et rigides ; il est urgent de lui appliquer l'électricité, qui permet, grâce aux variations de résistance, une souplesse inconnue aux appareils de contact direct.

Tel sera le premier stade de ce développement : un orgue mécanique et perfectionné, qui imitera, par des jeux d'anches, de tuyaux, de membranes, de plaques et de cordes, toutes les voix de l'orchestre. Ainsi seront supprimés ces intermédiaires, jusque-là indispensables, entre le compositeur et l'auditeur, qui se nomment les exécutants. La situation actuelle d'un musicien est celle d'un peintre dont on ne verrait jamais les tableaux, mais seulement des copies. Le chef d'orchestre est un marchand de copies, ceux qu'il dirige sont ses employés ; c'est un négociant qui disparaîtra. Tranquille, dans son cabinet, à sa table, de temps en temps au clavier de son petit orgue d'essai, l'auteur disposera ses sonorités et en réglera, d'une façon définitive, les proportions incessamment variables : tout ce qu'il aura voulu sera réalisé, et les temps seront révolus où le meilleur moyen de bien apprécier une œuvre d'orchestre était d'en lire la partition, non de l'entendre : ce sont les temps présents.

§

Mais on peut rêver encore un autre progrès. Après avoir imité les instruments anciens, l'orgue découvrira des ressources nouvelles, et voici comment. Le timbre d'un instrument répond à une vibration d'une certaine forme, où l'ana-

lyse découvre principalement une superposition de vibrations simples ou pendulaires, dont la rapidité croît comme la suite des nombres entiers. Un autre timbre est représenté par un autre ensemble; et les deux, combinés, produisent, suivant la loi du mélange, un certain nombre de timbres différents. De combien ce nombre pourrait être augmenté si, au lieu d'additionner des sommes déjà constituées, on opérait sur les éléments! On pourrait à volonté faire naître, ou disparaître, renforcer ou diminuer tel ou tel son partiel, que les corps vibrants de la nature ne savent nous donner que d'une manière. On passerait d'un timbre à l'autre par des transitions insensibles, et on en formerait d'entièrement nouveaux: la série des couleurs serait à la fois intrapolée et extrapolée, presque sans limites. L'appareil peut se concevoir sous forme d'une série de diapasons, échelonnés à distance d'une vibration par seconde, ou même moins, et auxquels l'électricité imprimerait un mouvement d'une amplitude et d'une durée déterminées. Peut-être même arriverait-on à se passer des diapasons, qui sont des corps matériels, donc présentent une certaine inertie, et parfois ne donnent pas des sons purs. Quel serait le mobile? Particules matérielles? Molécules gazeuses? Pourrait-on transformer directement en vibrations d'air les périodes d'un courant alternatif, en se passant de la fâcheuse membrane du téléphone? C'est ce que l'avenir montrera. A coup sûr, on peut supposer qu'on produira à volonté les vibrations pendulaires. En les associant, on obtiendra tous les sons désirables, et la plupart des bruits. En effet, les sons résultent de vibrations périodiques, c'est-à-dire dont les maxima et les minima sont équidistants, les bruits de vibrations quelconques. On obtient toutes les vibrations périodiques, quelle qu'en soit la forme, en superposant des vibrations pendulaires, dont les rapidités soient, comme il vient d'être dit, proportionnelles aux nombres entiers successifs: c'est ce qu'on nomme les sons harmoniques. Très probablement, on obtiendrait la plupart des bruits en superposant des vibrations pendulaires dont les périodes ne suivraient pas cette loi. La musique se compose de sons et de bruits; ces derniers y tiennent plus de place qu'on ne croit, et nous ne reconnâtrions plus notre orchestre, s'il y manquait le grincement des archets, le battement des anches, le cri du cuivre. Il n'y a aucune raison pour que le bruit soit

proscrit, d'ailleurs, ni même suspect : beaucoup de peuples, les uns sauvages, comme diverses tribus de l'Afrique, les autres fort raffinés, comme les Chinois, les Javanais ou les Hindous, trouvent un plaisir artistique dans la contemplation d'une seule note de tambour, de gong, de xylophone ou d'un instrument à cordes ; nous partageons leur sentiment, quand nous entendons leur musique, et la nôtre, en partie sous cette influence, en partie par une évolution naturelle, cherche à mieux utiliser les instruments à percussion, qui donnent des bruits : la timbale voudrait bien devenir chromatique, le xylophone figure déjà dans des œuvres plus sérieuses que la *Danse macabre* de Saint-Saens, le célesta est, comme le disent les annonces de la maison Mustel, « la seule nouveauté qui se soit introduite à l'orchestre depuis cinquante ans ». D'où vient donc que notre musique, depuis l'antiquité jusqu'à ces dernières années, n'ait guère fait état que des sons ? C'est que le son, étant d'une structure plus simple, manifeste mieux une hauteur déterminée : chacun sait combien il est plus facile d'accorder un violon qu'une timbale. L'esprit occidental, moins rêveur que celui des Asiatiques ou des Africains, voulait avant tout une musique mesurable. Mais dans cet avenir, où nous serons maîtres de produire à notre gré un son de telle hauteur donnée, nous pourrons nous permettre de reconstituer les bruits, non pas empiriquement, en frappant sur des peaux ou des lames de bois, mais par une combinaison méthodique de vibrations élémentaires. Nous n'avons pas voulu de la confusion, nous avons préféré l'analyse avec toute la sécheresse de ses premières données : nous aurons la synthèse.

Dans notre musique même, nous l'essayons déjà, par le moyen de l'harmonie. On a employé d'abord des accords d'octave, de quinte et de quarte ; les tierces et les sixtes ont été perçues comme consonantes à partir du XIII^e siècle, et aujourd'hui on traite comme des accords indépendants, c'est-à-dire comme des consonances, les septièmes et les neuvièmes. On a donc pu dire (1) que l'harmonie avait suivi dans son développement l'ordre même des harmoniques. C'est une analogie, et peut-être, jusqu'à un certain point, une explication : on aura voulu imiter, avec plusieurs sons, la plénitude de certains sons

(1) Personne ne l'a dit mieux, ni avec de meilleures preuves, que M. Jean Marnold.

isolés, et l'on a ainsi trouvé d'instinct leurs parties constitutives, déjà assemblées d'ailleurs dans quelques jeux d'orgue, dits de fourniture. Mais il n'en ira pas toujours ainsi. Dès aujourd'hui un grand nombre d'accords ne s'expliquent pas par l'imitation d'un tube ou d'une corde vibrante. Je sais bien qu'on peut, moyennant certains artifices, réduire ces accords à des séries d'harmoniques; mais il faut pour cela intervertir l'ordre des notes, les changer d'octave, et ne pas tenir compte du tempérament qui ne permet guère de prendre un si bémol pour le septième harmonique d'ut, ni un fa dièse pour le treizième. Si d'ailleurs on analyse l'impression que ces accords nous donnent, on reconnaît qu'elle doit son charme justement à un caractère irrégulier, insolite, unique, qui est celui d'un phénomène naturel, d'un bruit, non d'un produit de l'industrie humaine, d'un son.

§

La musique en effet ne diffère des autres arts que par des difficultés particulières, non par son point de départ, qui est la nature même. Mais le monde sonore qu'elle veut imiter est un monde instable, qu'on ne peut étudier à loisir, comme le peintre son modèle. Rien d'étonnant à ce qu'elle n'ait d'abord attrapé la ressemblance qu'au prix d'une grande simplification. Le musicien qui travaille avec les notes de la gamme est pareil à un paysagiste qui n'aurait sur sa palette que sept ou bien douze couleurs, qu'il lui serait interdit de mélanger. On reconnaît cependant un arbre, une rivière, un champ de blé, mais à condition d'être au courant du procédé. C'est notre cas; un jour viendra où nos symphonies pastoralessembleront aussi peu nuancées que des icônes byzantines; ce jour-là seulement, la musique sera parvenue au point où est aujourd'hui la peinture: les sensations qu'elle nous donnera seront, à peu de chose près, celles mêmes que nous font éprouver les objets. Elle sera libérée de ces conventions: les gammes, qui ne retiennent, dans l'immense variété des mouvements vibratoires, qu'un nombre infime de valeurs arbitrairement choisies, et les instruments, qui ne nous font connaître chacun qu'une seule manière de combiner entre eux ces mouvements. Ses mélodies ne seront plus des lignes brisées, en forme d'escalier, mais des courbes lentement infléchies; ses harmonies ne seront

plus des assemblages de notes espacées et de timbres tout formés, mais des sonorités toujours variées et nouvelles. Alors elle deviendra pareille à la caresse du vent sur les feuilles, ou au bruissement changeant des vagues inégales.

Mais si la nature est si fidèlement rendue, où sera l'art ? Il sera dans l'ordonnance et le sentiment. Plus les impressions sont fortes et directes, plus l'œuvre est susceptible d'une belle ordonnance, comme si les forces de l'esprit, ne s'usant plus à l'interprétation du détail, devenaient capables de mieux embrasser de grands ensembles. La peinture où les rapports des tons et des valeurs sont le mieux observés peut être aussi la plus décorative : ceux qui admirent Puvis de Chavannes, Carrière ou Gauguin ne le contesteront pas. La musique de l'avenir aura ses symphonies ; sans doute elles ne seront plus construites selon le plan classique, puisque les gammes majeures et mineures seront abandonnées depuis longtemps ; mais elles offriront à l'esprit d'harmonieux équilibres, et une logique qui, pour être concrète et substantielle, n'en sera que plus émouvante. Et, comme elle aura ses architectes, cette musique aura aussi ses poètes, qui feront, avec les sons et les bruits du monde réel, un monde imaginaire, où, selon leur fantaisie, le zéphir sera plus suave, et l'ouragan plus fort, où la mer roulera des flots de lumière, et où l'on entendra danser les étoiles. Magiciens de l'air, ils le feront vibrer aux rythmes de leur rêve, et par eux toute vision s'animera.

§

Mais il est temps que nous quittons nous-mêmes la région des rêves où nous sommes entrés. Tout ce qui vient d'être dit doit se prendre à la façon d'un mythe, et non pas à la lettre. L'avenir ne peut être prophétisé : car il se réalise en vertu de lois si complexes qu'elles nous donnent l'illusion de la liberté. Ce qui sera diffère entièrement de ce que nous pensons. Mais nous pouvons déterminer la direction du mouvement qui nous entraîne, et, pour la mieux fixer, en prolonger la trace dans le futur, d'une façon d'ailleurs tout arbitraire. Je n'ai pas voulu faire autre chose, et je suis bien persuadé que ma machine à vibrations pendulaires ne sera jamais construite. Mais une autre machine existera, un autre appareil, qui mettra en jeu des forces aussi inconnues aujourd'hui que l'étaient,

il y a cent ans, les oscillations électriques, et qui répondra beaucoup mieux à l'objet proposé. Je crois que c'est cet objet qu'on se proposera, non un autre : le progrès se fera vers une détermination toujours plus précise des hauteurs et des sonorités.

§

Tout se tient dans une société humaine, et l'on peut, par une sorte de méthode inverse, induire, d'après l'état de la musique, l'état des mœurs. A quels résultats serions-nous amenés ainsi ? Il n'y aura, dans un avenir prochain, plus de chef d'orchestre ; il n'y aura donc pas de chef d'Etat non plus : chacun sera le collaborateur libre et conscient d'une œuvre commune ; au régime politique aura succédé un régime social. Mais, plus tard, par le progrès de la machine, ce concours même deviendra inutile ; il n'y aura plus de musiciens d'orchestre, donc plus d'ouvriers. Pareillement, il n'y aura plus d'intermédiaire entre le producteur et le consommateur : plus de commerce. Tous les échanges seront libres et se feront sans aucun bénéfice de part ni d'autre. Non seulement aucune discipline ne sera nécessaire, mais pas même aucune entente préalable, aucun contrat. L'intérêt de chacun sera de donner ce qu'il a, pour recevoir ce qu'il n'a pas : tout travail d'ailleurs sera intellectuel, l'exercice physique n'étant plus qu'un plaisir. Au régime social en aura succédé un autre, que j'appellerai anarchique, en priant de prendre ce mot dans son véritable sens : absence de gouvernement.

La sensation sera donnée, par la musique comme par les autres arts, telle quelle, et non pas transposée en formules ; donc les hommes ne songeront pas davantage à l'envelopper de raisonnements, ni à lui attribuer un sens mystique. Il ne sera ni louable, ni répréhensible de sentir, mais seulement agréable ou douloureux, utile ou funeste. En revanche, la vie, comme l'œuvre, saura se construire sur un plan autrement vaste et généreux, parce qu'elle ne sera pas, à tout instant, troublée de scrupules. Enfin, un art moins conventionnel sera plus généralement compris, et on pourrait dire que la musique sera alors, et seulement alors, une langue internationale ; mais ce mot n'aura pas de sens, car, depuis longtemps, il n'y aura plus de nations. On m'objectera sans doute qu'en tout ce qui précède je n'ai considéré que l'Europe : mais il est certain

que sa science et son industrie seront adoptées par l'univers entier. Quant aux idées philosophiques, l'Asie certainement lui en fournira d'excellentes ; mais je n'ai voulu étudier ici que la matière de l'art, non son esprit.

§

Ne sommes-nous pas maintenant en possession de quelques règles, qui nous permettront de déterminer au moins l'orientation générale d'une œuvre ? Est contraire au progrès, toute musique qui ne veut pas tenir compte de la sensation et ne considère que les notes, non les sons, toute musique aussi qui veut rester fidèle aux anciennes gammes majeure et mineure, qui périront, qui agonisent déjà, submergées de chromatisme ; toute musique enfin qui ne cherchera que des effets d'intensité, non de couleur.

Je dis qu'une telle musique regarde le passé, non l'avenir. Je ne dis pas qu'elle ne puisse être belle. L'imitation a produit des chefs-d'œuvre. Et il n'est même pas nécessaire, ni désirable, que l'art soit composé uniquement de chefs-d'œuvre. Il faut un art pour toutes les minutes de la vie ; il en est de sublimes, il en est aussi de familières, qui peuvent encore être ornées, sinon chantées et célébrées. La musique la plus haute est pareille à un temple ; mais une musique moins relevée peut assumer la beauté d'un salon élégant, voire d'une chambre molle et parfumée.

Si Peau-d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.

Non, je ne dirai pas quelle musique me paraît, en de certains instants, préférable à de laborieuses élucubrations : je risquerais ainsi d'offenser à la fois la modestie excessive des bons compagnons qui la façonnent, et l'orgueil légitime de ceux qui cherchent à s'élever jusqu'aux cimes ardues.

LOUIS LALOY.