

DE QUELQUES RETOURS

La musique fut naguère l'instrument des fuites. Nous avons connu un temps où chaque œuvre annonçait un départ, une évasion, un embarquement pour ailleurs. Or, il n'est bruit, de puis peu, que de retours : retour à Bach, retour à Haendel, à Scarlatti, à Gounod, à Beethoven peut-être. Il n'en faut pas davantage pour autoriser les contempteurs du temps présent à déclarer tout net que tant de voyages n'ont pas su former la jeunesse du siècle, et que les explorateurs rentrent exténués. Il est bien vrai qu'ils ne sont revenus de tout qu'après avoir été, comme le demandait le plus joli prince du royaume de Fantaisie, « dans beaucoup d'endroits ». Les meilleurs d'entre eux se sont même aventurés si loin qu'ils ont touché — et la musique avec eux, les limites au-delà desquelles il n'y a plus rien que le silence de la mort. Ils nous rapportent de ces voyages, avec la lassitude de l'exotisme — de tous les exotismes, une connaissance précise des frontières de leur art, qui se confondent étrangement avec celles de la tonalité.

La tonalité, on l'a trop oublié, n'existe pas hors du plan diatonique : le chromatisme d'une part (avec l'accord de septième diminuée, son meilleur ami) la gamme par tons entiers de l'autre, unie à l'accord de quinte augmentée, sont responsables de l'affaiblissement, voire de la perte du sentiment tonal. Là, Wagner, ici Claude Debussy dominent le péril de la hauteur de leur génie, et leur mérite consiste précisément à naviguer curieusement parmi tant d'écueils sans perdre le sens de la direction. Mais auprès d'eux, et surtout après eux, que de naufrages, que de chutes sans recours dans le gouffre sans fond du hasard!

Voyez Schoenberg. Voyez périliter, tour à tour et peu à peu, chez l'hérésiarque, d'ailleurs génial, de l'atonalité, chacun des éléments constitutifs de la musique, à commencer par le rythme.

Pour différents qu'ils soient entre eux, un Ravel, un Stravinsky, un Manuel de Falla se tiennent également éloignés de

Schoenberg, qui devient en quelque sorte le centre de répulsion de la meilleure musique contemporaine. Ce n'est point qu'il n'y ait eu chez Stravinsky surtout, et chez Ravel, un mouvement de curiosité, environ 1912, pour les pièces op. 11 et le *Pierrot lunaire*. Mais les poèmes de la lyrique japonaise et les trois poèmes de Stéphane Mallarmé témoignent peut-être moins de cette curiosité que d'une réaction contre les prestiges du nécroman, entrevus en passant et sollicités par manière de jeu. Quoi qu'il en fût, et sans qu'il y parût toujours, l'enrichissement croissant de l'harmonie menaçait de déborder la tonalité.

Le moindre mérite d'un Maurice Ravel n'aura pas été d'avoir tenu le fil d'Ariane au dédale subtil des appoggiatures. Ces aggrégations raffinées dont il semblait qu'elles trouvaient en elles-mêmes leur propre fin, le musicien des *Valses nobles et sentimentales* ne les considéra jamais autrement que dans leur succession. L'équivoque, dans sa musique, est généralement assez brève et l'ambiguïté passagère. Il sait trop exactement où se cachent les pièges qu'il tend à notre oreille pour que la sienne y tombe; mais ses imitateurs — et les plus adroits, n'ont jamais manqué de s'y laisser prendre. Bref, il nous trouble et ne se trouble point.

N'empêche qu'il a touché un jour, dans son troisième poème de Mallarmé, les limites dernières d'un tel art. C'est alors que parut chez lui la volonté d'un retour à une simplicité dont il avait déjà donné quelques marques. Le vent de sécheresse qui souffle sur la musique depuis la guerre n'était pas pour lui déplaire, pourvu que la sécheresse ne fût que pour aiguïser cet esprit de délectation qui est le ressort essentiel de son esthétique. Après la *Sonate en duo*, l'*Enfant et les Sortilèges* et *Ronsard à son âme*, Ravel obtiendra dans les *Chansons Madécasses* et la *Sonate pour violon et piano* une harmonie plus légère et plus svelte, qui précise la ligne et soutient la mélodie, mais ne les commande plus.

Le fameux retour à Bach n'est rien, à tout prendre, que l'expression particulière d'une volonté à peu près générale chez les musiciens d'aujourd'hui, qui tend à réconcilier la mélodie avec l'harmonie sur le plan de la tonalité.

Stravinsky découvre le jeu des fonctions tonales et tâche à le renouveler par un emploi singulier des « mauvais degrés ». Il y parvient pour le début dans *Marva*. Mais il veut pousser plus avant sur le chemin de la franchise, et dans *Oedipus Rex*, il se confie aux « bons degrés », s'y cramponne, s'y maintient avec une énergie et une obstination pathétique. On a parlé à ce propos de « retour à Haendel », rapprochement purement artificiel, contre quoi proteste l'oreille. Oserai-je prétendre, à l'encontre de mes plus éminents confrères, que l'auteur d'*Oedipus* tire pour la première fois de son propre fonds la matière première de son ouvrage, qu'il empruntait si volontiers, en d'autres occasions, à la musique populaire, au chant liturgique, voire aux chefs-d'œuvre classiques? Car la vertu de cet art est éminemment et presque exclusivement une vertu de style, capable d'ordonner et de transfigurer les objets les plus usés et les plus répandus en leur conférant une dignité nouvelle. Or, la musique d'*Oedipus* se nourrit extraordinairement de sa propre substance, avec une sorte de grandeur et tout ensemble d'humilité qui nous point bien avant de nous plaire. Enfermée dans le cercle étroit de la tonalité, loin de chercher à l'agrandir, elle y retrouve, que dis-je? elle y découvre, pour autant qu'elle est russe, l'ancien dualisme du majeur et du mineur et s'y enchaîne tout de bon. Elle a le front d'altérer le septième degré de la gamme mineure pour en faire une *sensible* et ne craint point de franchir l'intervalle de *seconde augmentée* qui semblait banni depuis quarante ans. Ce faisant, elle ne pouvait manquer d'évoquer de temps à fois le souvenir de Rossini, voire de Richard Wagner. Rencontre inévitable, mais rencontre seulement.

Dans son admirable *concerto* pour clavecin et cinq instruments, Manuel de Falla, s'il use d'un langage tout différent, ne montre pas plus de goût que le musicien d'*Oedipus Rex* pour l'écriture polyphonique ni moins de fidélité au genre diatonique.

Le grand artiste qui déjà nous donna le *Retable*, est l'humble esclave des deux puissances qui, selon lui, régissent exclusivement la musique : le rythme et la tonalité. Son ardente discrétion le fait muet sur tout le reste. A qui le presse de s'expliquer sur l'harmonie, il proteste qu'elle n'est rien que la résonance des notes tonales. A qui l'interroge sur la mélodie : « C'est, dit-il, un cadeau qu'on reçoit »....

...Et qu'on transmet. Le mouvement lent du *Concerto* de Falla est, dans son dépouillement limpide une des pages les plus profondes qui soient dans la musique d'aujourd'hui, le *cadeau* le plus rare, la plus brûlante confidence que l'Espagne nous ait faits depuis fort longtemps.

Longtemps exilé d'Andalousie, ce fils de Cadix la peignit d'abord du dehors. Ses premiers ouvrages nous en restituaient la couleur et le parfum. Depuis qu'il a fait sa demeure aux lieux mêmes où le portait son rêve, il a pénétré peu à peu l'âme aride et chaude de la Bétique. Et je me prenais à penser en écoutant ce *concerto* où il a mis certainement le plus pur de sa foi, le meilleur de lui-même, que ce petit homme au visage ardent et ravagé, habite à Grenade, sur le flanc du Cerro del Sol, à mi-distance entre l'Albaïcín où sont les gitanes et los Martires où vécut le grand Carme qui n'a pas hésité à dire « qu'il n'y a qu'une méthode : celle qui fait le vide » (1).

ROLAND-MANUEL.

1) Saint Jean de la Croix. *Montée au Carmel* III, 4.

