



Sur l'essence de la musique

La musique appartient au domaine de la magie et, par là même, son rayonnement, ainsi que tout rayonnement magique, se trouve lié à la personne du magicien qui lui sert de médiateur. Ce magicien, c'est l'homme. Seul le corps humain, grâce à son union indissoluble avec l'âme, est apte à transmettre à d'autres vies « animées » ce fluide magique, quoique les dernières racines de cette magie remontent au delà de l'horizon humain, à des ténèbres qui restent inviolablement un mystère. Surgie du mystère et transmise par l'homme, la musique atteint d'autres humains et si nous posons la question de sa raison d'être, nous ne pourrions que répondre : la musique sonne pour le seul but de sonner, elle est sa propre raison d'être, sa propre signification ; elle est à la fois contenu et langage, c'est-à-dire : en tant que l'un elle est l'autre. Or, le langage est image de l'esprit, image égale corps. Par conséquent la musique est sa propre image, elle est à la fois corps et esprit. L'action de sonner, d'ordre acoustique, et que l'artiste-démiurge conçoit comme vision, se métamorphose pour l'auditeur en une triple expérience dynamique dans l'espace temporel. Expérience d'ordre rythmique : la force motrice de la gravité représentée par le mètre ; expérience d'ordre mélodique : la force élastique de la densité, représentée par le mélòs ; expérience d'ordre harmonique : la force lumineuse de la couleur représentée par le timbre, le son, l'accord. L'expérience totale

de ces trois forces coopérant à l'image sonore rejoint de nouveau la vision intellectuelle, à supposer que nous désignons par expérience la réaction simultanée de la sensibilité et du jugement. Ce synchronisme, toutefois, n'appartient qu'aux seuls initiés.

C'est ici même qu'entre en action le mystère magique. Mystère signifie aussi bien imperceptibilité qu'ambiguïté. Il en est de même pour la musique. Celui qui ne ressent pas sa propriété magique n'aura jamais une expérience musicale dépassant celle d'un simple jeu ; ou d'une construction sonore savamment réglée selon des lois subtilement inventées et dont la seule connaissance lui semble donner la clef pour une compréhension essentielle de l'œuvre d'art.

Il est inévitable qu'en tant que langage la musique obéisse à des lois organiques d'ordre purement technique. Toutefois ceci ne la concerne pas plus que toute autre langue, la loi qui lui confère son empreinte définitive étant tout au contraire celle qui commande à l'artiste lui même. Seul le magicien né réussit à l'inspirer à son œuvre, à susciter son œuvre à la vie. L'œuvre musicale autrement conçue et créée ne sera jamais que carcasse et échafaudage, cependant que la pulsation vivifiante du sang lui sera interdite.

Le mystère qu'est la musique impose que ce qui en forme l'essence et l'expression ne soit point trahi, ni divulgué. Cette qualité secrète se manifeste de deux manières : d'une part, dans l'expression spontanée et *directe* de ce qui n'appartient pas encore au domaine du verbe et de ce qui n'y appartient plus ; d'autre part, dans l'expression *indirecte* de ce qui peut être exprimé essentiellement par le verbe. Cette exclusion du domaine verbal caractérise la musique et dans sa limitation et dans son infinité, tout en lui assignant sa fonction adéquate : il ne convient pas à la musique de former une époque présente, ni d'engendrer une époque future ; mais de labourer la terre pour l'avenir, de mirer le présent, d'évoquer le passé.



Originaire de domaines qui n'appartiennent pas encore ou qui n'appartiennent plus à celui du verbe, c'est-à-dire à notre univers de la raison, la musique nous apparaît telle qu'une messagère de régions pour lesquelles elle seule peut nous servir d'expression directe ; car ces régions sont inaccessibles à notre intelligence liée à la perception sensible ainsi qu'à la connais-

sance rationnelle. Grâce à la musique, il nous est permis de pressentir : le Chaos regorgeant de matière informe et d'énergies désordonnées ; l'Esprit pur, substance éthérée dont la vibration harmonieuse se traduit par cette consonnance perceptible à l'oreille. Seul dans la musique, l'esprit se trouve dépouillé de toute matière « à formuler », tandis que dans le domaine humain nous ne pouvons le concevoir que par rapport à une telle matière : dans son application à la matière, dans l'activité intellectuelle. Nous pourrions donc définir la polarité des sphères musicales en les résumant dans les deux foyers que voici : Nature *demeurée* proprement élément, et Esprit *devenu* proprement élément, ce qui équivaldrait à une incorporation finale de l'esprit en soi-même, à sa matérialisation comme substance pure, ou : la volonté formatrice devenue elle-même forme suprême.

Toute manifestation sonore répondant au terme musique est directement ou indirectement enfantée par ces deux forces premières que, par la suite, nous désignerons par « élémentaire » et « spirituelle » et dont la coopération est indispensable à la naissance de la musique. Car rappelons-nous que chaque art n'est que le reflet spirituel d'un élan vital désireux de s'exprimer. Or, la sphère où se rejoignent les rayons émis par ces deux foyers d'énergie, tout en les renfermant, cette région où force élémentaire et force spirituelle s'entrepénètrent tout en se limitant mutuellement, n'est autre que le miroir de l'âme humaine. C'est elle qui nous sert de diapason ; et toute musique voulant être perceptible comme « musique » à l'âme humaine doit se conformer à la loi de tension entre l'élan vital (matière) et la forme expressive (esprit) telle que nous la voyons représentée par l'âme. C'est là le seul moyen d'une réalisation de la musique et nous lui trouverons la même variété dans l'apparence qu'à l'âme humaine si multiforme et pourtant une. Tous les sons y résonnent quoique tous ne soient pas, de par leur nature même, d'une musicalité égale. Il ne sera donc juste de parler d'une musique essentiellement musicale que quand elle tient lieu de l'expression directe. Car l'expression directe d'un phénomène est, plus que toute autre manifestation, garante de son essence. Mais, comme la musique se trouve, d'une part, profondément liée à ce qui n'est point directement communicable par le verbe, et que, d'autre part, contrairement à sa propre essence, elle tente parfois d'exprimer ce qui appartient au domaine verbal — ce à quoi elle n'est qualifiée qu'indirectement, — nous nous trouvons, en ce dernier cas, en présence d'une musique relativement musicale, qui est non pas le rayonnement direct de la force élémentaire ou de la force spirituelle, mais un reflet de l'âme humaine.

Nous sommes en présence de la musique romantique, reflet de l'âme individuelle assaillie d'impressions provenant également de notre univers humain, de l'univers rationnel et sensible. « Stimmung », « timbre », « couleur », voici les épithètes auxquelles elle seule puisse prétendre ; sa variété semble lui conférer une richesse sans pareille, mais, telle que maint romantisme, elle mène une vie de vampire « vivant de tout ce qui l'approche », et privée du seul bien qui soit inaliénable : sa propre réalité.

Il est inutile de tracer ici la limite entre le domaine musical et le domaine pictural ou plastique, leur divergence absolue rendant toute transgression impossible. Car si l'un exige une expression d'ordre temporel et dynamique, l'autre impose une représentation spatiale et statique. De sorte que ce que, à une époque de décadence vitale, nous avons pu rencontrer comme « peinture » en musique, n'a été nullement une transgression de l'art sonore dans le domaine pictural, mais, grâce à un détour intellectuel et émotif par l'âme, un simple reflet de ce qui était déjà devenu peinture.

Nous avons dit que toute musique d'une musicalité absolue est caractérisée par ces forces lourdes de vie. Et, cependant que celle des deux forces cosmiques dont la musique se trouve voisine lui impose sa loi formatrice, le rayonnement de l'autre, moins proche, n'exerce qu'une influence limitatrice, modératrice et équilibrante. Dans le voisinage du domaine élémentaire la musique sera donc entraînée tout naturellement vers un débordement au détriment de la forme et de la mesure : expression du chaos que l'esprit n'a encore pu dompter et délivrer de son adhérence à la matière. La proximité de l'esprit, par contre, se manifesterait par la suprématie de la forme, de la mesure, et plus la musique sera près d'un des deux centres d'énergie, moins elle subira l'influence atténuante de l'autre. (Comme, lorsque nous parlons ici de forme et de mesure, d'informativité et d'excessivité, il ne peut être question de problèmes ni de degrés de maturité ou de métier, il va sans dire qu'aucun de ces termes n'est employé dans le sens d'une analyse musicale ni d'un jugement esthétique, mais non plus dans un sens épistémologique, car l'absence de la « forme » dans le sens absolu, ce qui équivaldrait à l'absence de toute formation, rendrait inconcevable l'acte même de la création artistique. Il s'agit donc plutôt de qualités et surtout de tendances d'ordre dynamique dont nous tâchons de saisir l'essence au moyen de ces termes.)

L'aptitude du verbe à exprimer directement une expérience — bien différente de son aptitude à définir une connaissance, — s'étend et se borne au domaine de notre univers humain et de l'âme humaine où force

élémentaire et force spirituelle vivent non pas seulement en une limitation mutuelle, ainsi que dans la musique, mais en une fusion complète, se confondant l'une avec l'autre pour former corps, de sorte qu'elles deviennent insaisissables dans leur forme pure et libre. Seule la musique nous porte témoignage direct de ces deux univers dont le monde humain est à égale distance. Et comme elle puise à des sources qui remontent au delà du domaine verbal, nous sommes incapables d'exprimer exactement par le verbe en quoi consiste son effet. Ici même s'impose la question : qu'est-ce que l'effet? L'effet est un reflet de la volonté, la volonté : l'effort de concrétiser la raison d'être. Aura recours à celle-ci qui voudra saisir l'effet dans son essence même.



L'unique raison d'être, et la plus profonde d'ailleurs, de la musique est, comme nous l'avons déjà dit, celle de résonner. En d'autres termes : la musique, phénomène dont les sources vitales se trouvent au delà de notre univers, veut prendre corps en résonnant, acquérir une réalité dans notre univers et dans le sens de nos réalités. Ceci peut se produire à l'aide soit de la voix humaine, soit de n'importe quel autre corps de notre univers matériel mis en vibration acoustique. Cette volonté de se réaliser se manifeste de manières différentes dans la musique de musicalité absolue et dans celle de musicalité relative. Car, tandis que, en sa qualité de magie authentique, l'une tente d'instaurer son propre univers (celui du chaos ou celui de l'esprit) comme réalité dans notre réalité, en faisant de nous une partie d'elle-même et tout cela par incantation, par l'expression de sa propre substance, l'autre cherche son suprême accomplissement dans notre univers et dans notre réalité, en faisant partie de nous et se contentant d'être notre reflet. Enfantée par l'émotion d'une âme individuelle isolée, elle cherche, comme celle-ci, contact avec des âmes sœurs et porte tout son intérêt vers l'homme, tâchant à l'enchanter par un mirage de choses humaines, par l'expression d'émotions individuelles, c'est-à-dire de son univers à lui dans lequel il se trouve subitement plongé. Et c'est grâce à l'association psychologique évoquant des souvenirs sentimentaux, des destinées familières, que cette musique parvient à éveiller notre émotion ; sans quoi, dans le cas où cette faculté de compatir, cette sensibilité psychologique reste inatteinte, nous n'éprouvons que de l'indifférence

et même de l'ennui. Quel contraste avec l'effet du concert des énergies cosmiques ! Celui qui s'y abandonne devient ardent et vibrant ; celui qui s'y oppose doit lutter comme contre la marée qui cherche à l'entraîner vers les profondeurs de l'océan. Cette musique attire l'homme vers elle, vers son royaume, et nous connaissons les instants de grâce où, voulant la capter dans son monde humain, l'artiste devient, dans un abandon suprême, sa créature à elle, son instrument. Ce sont là les instants où l'âme spirituelle est réintégrée en l'esprit pur, où l'âme élémentaire sombre dans les flots du chaos originel.



Tout en étant l'expression directe des énergies cosmiques, la musique ne peut s'affranchir des limites, posées à chaque manifestation artistique humaine. Grâce à cette limitation, elle est sujette aux mêmes lois que l'homme lui-même, quant à l'évolution et à la voie prescrite, ainsi que tous les autres phénomènes que nous résumons dans le mot « culture ». Nous essayerons par la suite, comme nous venons d'étudier les énergies de la musique ainsi que sa volonté et ses effets, de retracer le chemin qu'elle a parcouru pendant une ère, pendant une civilisation ; la courbe qu'elle poursuit depuis les premières manifestations d'une nouvelle divinité jusqu'à l'effondrement d'un univers dépourvu de dieux. Ce parcours se compose de deux étapes : l'une allant du début d'une civilisation jusqu'à son apogée, l'autre de ce climax jusqu'à son évanouissement final, toutes deux sous l'influence de deux différents états d'âme qui se correspondent et qui forment, pour ainsi dire, le sang vivifiant de chaque son, en lui donnant sa tendance, son tēlos. Dans la civilisation ascendante, cet état d'âme n'est autre que l'enthousiasme que porte une collectivité d'humains à la réalisation d'une nouvelle théocratie ; et le rôle qu'y assume la musique, celui de l'offrande, du sacrifice. Plus tard, au moment de l'apogée, où la culture se berce dans la certitude, dans la saturation et dans l'oubli de Dieu, la musique demeure un instant à se complaire au jeu libre pour enfin céder la place à la passion individuelle, messagère crépusculaire du désespoir. C'est elle qui, en relâchant, en dissolvant toute structure, pousse les sons vers le chaos original où tout s'effrite en une nuit sans divinité. Ici même, au point le plus bas de la vallée d'onde d'où, un jour, s'élèvera

une nouvelle cime, là où le commencement et la fin se rejoignent, devra se produire le mystère du renouvellement de la musique, mais non pas le renouvellement par recours au barbarisme, ainsi que le proclame la foi désabusée de maint musicien de la décadence. Le renouvellement de la musique nécessite le renouvellement de l'homme et de la culture, le renouvellement de la divinité dans la vie humaine. Actuellement nous vivons dans un tel vallon, et ceux qui s'en rendent compte savent que ce n'est pas le moment de jouer dans l'insouciance et que des paradis perdus ne peuvent être rappelés qu'à une vie illusoire et factice ; car le grand destructeur des stupéfiants a déjà fait sa rafle.

C'est le moment de faire appel à ceux qui sont nés pour agir (à la fois pour servir et pour construire), afin de gagner du terrain pour un nouveau monde. Et quoique la musique n'ait pas le don d'engendrer ce monde nouveau, de le créer, elle peut le suggérer, aller au devant de lui et le proclamer, le représenter. Ce qui nous reste de la musique de l'Antiquité, c'est non seulement son histoire, la musique de l'ère chrétienne a achevé son parcours ; et ses dernières harmonies, à peine perceptibles encore, s'évanouissent dans la rumeur du chaos, ouragan à la fois final et initial, C'est de ce chaos que le son nouveau devra se détacher pour devenir la nouvelle incarnation, le son du nouveau monde. Est-il déjà né?



Les éléments constructeurs du corps musical sont des énergies. Nous les désignons par : rythme, mélос, harmonie. L'éminent esthéticien M. Ernst Kurth a écrit des phrases fondamentales à leur sujet (dans son livre *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1) et l'exposé suivant se base sur ce traité quant à la définition des termes employés.

Le rythme (de ῥέω, couler, répandre) exprime son essence par son seul nom : il est la force motrice par excellence, la tendance explosive et expansive inhérente à la matière. Il appartient au royaume des énergies élémentaires ; il est la première manifestation de la vie cosmique surgissant du chaos, la dernière convulsion du flot ardent jadis déchaîné par l'étincelle

(1) Max Hesses Verlag, Berlin.

divine. Et là où il donne l'empreinte décisive à la musique, par son **battement**, ses saccades, ses soubresauts, on sait à quoi s'en tenir quant à l'origine de cette musique. (Musique de danse des peuples primitifs et du monde civilisé contemporain).

Le mélós est la force de tension, la volonté de l'image, de la forme, du contour. De par sa nature il appartient au formateur suprême qu'est l'esprit. Le mélós est l'énergie opposée au rythme, lui marquant sa voie mais, en même temps, le tenant en brides ; et, ainsi que dans la vie du cosmos le processus (élan vital) et l'image du processus (forme) s'entredétruisent et se renouvellent à chaque instant, ces deux énergies agissent simultanément en associées comme en ennemies.

C'est à leurs points de contact, à chaque son, et comme par réflexe, que la troisième énergie devient perceptible et efficace : l'harmonie. Elle est la puissance d'irradier qui est propre à chaque son isolé grâce à son ondulation partielle en un certain nombre de sons harmoniques qui, tous ensemble, lui donnent sa plénitude ; la puissance d'irradier propre à toutes les combinaisons de sons composant un système entier et qui dérivent de cet autre phénomène primitif. Le terme *harmonie* par lequel nous désignons aujourd'hui le rayonnement des combinaisons d'intervalles en général, n'a été employé originairement que pour la relation entre sons voisins répondant à la norme posée par la relation des sons harmoniques et du son fondamental. A travers les siècles l'essence même de cette relation fut interprétée de différentes manières, mais quelle que soit la façon dont elle ait été conçue : temporellement, comme succession de sons, ou spatialement, comme position de sons, toujours les interprétations se basaient sur cette relation primitive entre le son fondamental et les sons harmoniques qui — produisant comme ensemble le son complet, sous l'aspect ou d'une succession ou d'un accord — représentent en lui, implicitement, la loi de l'harmonie. Si cette loi n'était confirmée déjà par le son isolé en tant que son complet, nous ne pourrions jamais le percevoir comme son musical, sa genèse étant liée à ces relations particulières des ondes acoustiques. Car le son musical n'est point un phénomène acoustique arbitraire.

L'harmonie serait donc la plus musicale parmi les trois énergies, celle qui seule produirait la musique. Et, pourtant, sans les deux autres, sans le rythme et sans le mélós, elle serait inconcevable, n'étant que leur fonction. Elle naît aux points de contact du rythme et du mélós, elle existe à l'état latent dans la chaîne infinie de points de contact d'une ligne mélodique. Son déploiement autonome, cependant, ne devient possible qu'au

moment où les deux autres énergies cessent d'agir, où elles se neutralisent. Bref, la prédominance de l'harmonie annonce la fin d'une évolution ; les énergies du rythme et du mélòs n'agissent plus activement, mais lui servent uniquement comme par obéissance à la force de l'inertie, jusqu'à ce qu'une force plus puissante, la force de l'attraction de la terre, enfante le nouveau rythme et que le jeu des énergies recommence.

Chacune de ces trois énergies qui composent dans leur ensemble l'organisme vivant du corps musical, en se conditionnant et en se limitant mutuellement, possède son moyen d'expression typique, et atteint, au cours d'une civilisation, son moment de pouvoir où elle domine les autres par ce moyen d'expression même.

La rumeur frénétique du rythme commande à la concentration des forces éveillées, au piétinement de tout un passé en une orgie destructrice. L'arc tendu de la mélodie appelle à un ordre cosmique les forces recueillies pour ériger le temple d'une nouvelle divinité. Dans les flots voluptueux de l'harmonie, la forme créée se dissout, ainsi que se réfracte la lumière en se décomposant en mille couleurs, sacrifiant sa puissance lumineuse au charme du coloris, en proie à la nuit tombante. Tandis que là où la création de l'œuvre d'art se produit grâce à un équilibre parfait des trois énergies collaboratrices, le soleil d'une culture a atteint son zénith.

Un symbole éclaircissant la signification de ces divers éléments constructeurs de la musique nous est présenté par l'image de la fusée : le rythme correspond à la matière explosive, la mélodie au jet lumineux et l'opulence des accords à cette gerbe d'innombrables étoiles. Jusqu'au sommet l'élément mélodique domine le rythme en bridant cette énergie qui tend à rompre sa ligne continue, visible grâce à l'harmonie inhérente. Au point culminant, où les forces d'explosion et de tension se neutralisent en pleine équivalence et cèdent leur efficacité aux forces de l'inertie et de la gravité, commence la dissolution de la ligne en une pluie irradiante : l'harmonie. La courbe initiale s'évanouit de plus en plus et la chute des parcelles lumineuses est à la merci du jeu de résistances accidentelles de l'atmosphère dans l'espace temporel. Toutefois, à force de s'approcher de la terre, ces résistances perdent leur influence et l'attraction croissante de la terre domine finalement par son rythme toujours plus impérieux, même au delà de l'extinction des étincelles multicolores.



Les moyens de réalisation dont dispose la musique sont les fonctions directes des énergies expressives. Nous tâcherons d'élucider ceci par le seul ordre dans lequel nous les voyons se succéder et se maintenir. Le principe conducteur qui véritablement mène la danse au moment donné : rythme, mélodie, harmonie, choisit ou plutôt crée son propre instrument, invente et modèle la forme qui lui correspond, qui peut le mouler le plus parfaitement.

Le lien indissoluble qui rattache l'homme à la musique, grâce à l'essence magique de celle-ci, garantit que tant qu'il y aura des humains il y aura également un art sonore ; et plus précisément un art sonore lequel, dans ses manifestations, est sujet aux mêmes lois de métamorphose que l'être humain, au même parcours éternellement répété, ascendant de sa naissance jusqu'à son plein épanouissement, et déclinant, s'évanouissant, ainsi que les cultures humaines dans l'espace des millénaires.

En tenant compte de cela, nous pouvons oser parler des moyens de réalisation en général, puisque leur origine remonte à des impulsions humaines primitives et que leur essence se trouve par cela même au delà de toute particularité propre à chaque culture. Il n'en est pas ainsi quant aux formes artistiques qui, elles, au contraire, expriment ce que chaque culture possède de plus proprement sien. Donc, en parlant des formes nous ne pourrions traiter que de celles de la musique européen-chrétienne en particulier, la seule qui soit encore à portée de notre expérience, grâce à notre qualité d'héritiers immédiats.

Ainsi que le cosmos procède de l'ordre conféré au chaos, et que notre univers humain trouve par le verbe sa détermination, c'est-à-dire son interprétation raisonnable, son Dieu, ainsi le chant se dégage du balbutiement informe de la voix humaine. Il s'élève au-dessus de la rumeur élémentaire des instruments de percussion, accompagnement de la première ivresse enthousiaste qu'est la danse telle que nous la connaissons encore aujourd'hui chez plusieurs peuples primitifs. Ce chant humain naît en passant par le verbe, en recevant de lui sa formation rythmique et mélodique. Culte religieux, sacrifice. Pour conjurer, pour célébrer la divinité, les voix s'unissent en la voix collective du chœur, interprète naturel de toute musique religieuse et sociale (chants populaires, chants patriotiques, etc.). Et, de même que, en une culture ascendante, nous le voyons donner forme aux forces obscures dans la communauté adonnée à Dieu, nous retrouvons l'esprit victorieux en musique sous l'apparence du chant choral mélodique dominant le rythme naguère tout puissant

dans l'orgie de la danse. Une fois établie et enracinée, la communauté n'absorbe plus toute l'intensité pour son affermissement et pour le culte. Dès que son esprit est inné à chacun de ses membres, dès que ceux-ci ne sont plus que ses enfants à elle, l'individu, toujours en tant que membre, en tant que représentant de la totalité, commence à gagner de l'importance, et sa voix — non seulement celle du prêtre consacré — se détache du chœur. Tout en lui restant associée elle le domine, elle dialogue avec lui ; alternance puissamment symbolique de séparation et de fusion. Si, donc, nous pouvons considérer le chant choral monodique comme symbole de la communauté par rapport à l'entourage « barbare », le nouveau mode de chant peut nous apparaître comme l'image de l'organisation intérieure de la collectivité. L'édifice une fois érigé, sa construction extérieure et intérieure achevée, il s'agit de le parer, de le glorifier. L'individu et avec lui la relation des individus entre eux, réclame impérieusement son expression propre, et sous ces impulsions sociales l'esprit humain s'apprête à inventer. On invente des instruments, on les perfectionne pour les rendre aptes à accompagner sinon à remplacer la voix humaine, de sorte que, libéré de la servitude d'un accompagnement purement rythmique de la musique vocale, ils peuvent assumer la tâche de porteurs autonomes de la musique. En s'appropriant les formes d'expression de la voix humaine ils contribuent même à les enrichir. Grâce à ces progrès, l'impossible devient possible : la production simultanée de plusieurs sons à l'aide d'un seul instrument. Cette innovation essentielle marque la naissance de l'harmonie autonome, ajoutant aux jeux équilibrés du rythme et de la mélodie l'appât de la couleur. L'esprit a accompli l'œuvre d'une pénétration complète ; l'individu, en tant que symbole de la communauté, équivaut à la collectivité même. Nous nous trouvons en présence de la société des croyants au moment de son apogée. Culte et jeu y alternent, y fusionnent aussi en musique, jusqu'à ce que la communauté sociale, en proie à un élan hybride, trahisse la communauté religieuse. L'humain dans l'homme réprime la divinité dans l'homme, pour attribuer, en une rétrospection complaisante, à soi-même, à son propre esprit, la gloire de l'évolution réalisée. L'expression musicale en est la danse où, par une virtuosité intellectualisée du jeu, on tente de représenter ce qui, dans une époque lointaine, fut le premier départ de l'humanité. L'orgie qui, naguère, éveilla toutes les énergies vitales, se trouve dépourvue de toute spontanéité motrice, de toute efficace, et est remplacée par des pas artificiels, allégorie agréable mais stérile d'un élan vital jadis en éruption et plein de féconde sauvagerie.

Le souffle vivifiant de l'animateur et conservateur divin s'étant retiré d'une humanité oublieuse et hybride, les forces de la société tarissent, condamnant l'individu à l'isolement. Ni la lutte désespérée avec l'ange, ni les rêves nostalgiques, ni les plaintes d'un cœur non corrompu ne peuvent détourner l'arrêt suprême, ni réinstaurer des âges d'or. Les âmes solitaires souffrent parmi des contemporains aveugles et grossiers qui osent tout flétrir. Contraints de parler un langage secret où ils puissent exprimer leurs plaintes, compréhensibles aux seules âmes compatissantes, mais cachés aux yeux de la masse avilie, ces êtres isolés trouvent ce langage dans la musique harmonique qui, grâce à ses multiples couleurs, reflète fidèlement leurs douleurs et leurs joies. La passion n'hésite pas à faire appel à la somme de tous les moyens imaginables (orchestre) pour s'exprimer, à moins que l'âme, en recourant au verbe, ne se crée une autre réalité qui, bien que chimérique, lui permette de mirer son propre destin ou de saisir enfin, dans un monde fictif, l'idéal depuis longtemps convoité. Mais le sort poursuit son chemin. Non seulement les forces religieuses de la communauté sont ensevelies, les forces intellectuelles de la société taries, mais aussi les forces vitales qui, jusqu'alors, maintenaient l'individu noble, s'épuisent de plus en plus et cèdent enfin la place à la résignation et au désespoir de la masse, dont la passion se tourne avec un plaisir démoniaque vers la catastrophe. Cette passion destructive se manifeste en des orgies musicales entraînant dans leur torrent les moyens les plus musicaux, une mer houleuse d'accords dont la surface rejette par ci par là des lambeaux de mélodie et des débris de rythme. Tandis que de l'abîme surgit le rythme barbare et frénétique. Sous son piétinement s'éteint le dernier germe de vie d'une civilisation épuisée, une masse amorphe danse la ronde sur son tombeau.

Les bouts de la longue chaîne se rejoignent de nouveau : dans la danse. Le cercle est fermé. Avec la seule différence que ce qui, au début, fut un débordement des sèves génératrices se trouve être ici une orgie apocalyptique. La danse est corrélative à la musique ; elle est le porche par lequel, à la naissance d'une culture, la musique entre dans la vie de l'homme ; elle est l'arc triomphal qu'elle franchit au moment de l'apogée ; elle est la trappe qui, à la fin, se referme sur elle. Par la danse la totalité des humains trouve son symbole magique sous la forme que cette totalité revêt à chacun de ses moments caractéristiques : comme peuple (communauté), comme société, comme masse. Et, bien que la musique paraisse y jouer le rôle secondaire de la suivante docile et modeste, c'est elle, en vérité, qui mène

la danse. C'est elle le charme tout puissant qui suscite, qui forme et qui dissout.

Ce serait méconnaître le sens de cette étude que de vouloir examiner en détail chacune des formes qu'a revêtues notre musique européo-chrétienne. Il nous importe seulement de les comprendre par leur rapport psychique avec l'homme, et à cet égard il suffit de mettre en relief les quelques formes-types caractéristiques d'un style, les quelques noms de maîtres qui — dès l'existence de la personnalité autonome — marquent pour ainsi dire les heures sur le cadran de l'histoire de la musique.

La jeunesse du Christianisme fut contemporaine d'un début de décadence qui, après un dernier épanouissement, s'empara définitivement d'une civilisation encore vivante. Et, ainsi que la tâche de la nouvelle foi n'était point de créer mais de transformer une spiritualité riche et préexistante, les débuts de la musique chrétienne différaient naturellement de ceux que nous présente la musique d'un peuple qui éclôt pour la première fois au soleil d'une humanité spiritualisée en se libérant des ténèbres de la barbarie. Le postulat musical de l'Antiquité, qu'il s'agissait de faire renaître sous une nouvelle forme, dans l'ère chrétienne, c'était l'hymne grec. Nous le trouvons métamorphosé par une nouvelle spiritualité dans le *Chant grégorien*, calice sacré contenant comme offrande suprême la communauté des croyants, représentée par le chœur. Son flottement mélodique, délivré de toute contrainte rythmique et qui ne tolère même pas le lien terrestre du mètre verbal, est l'expression la plus pure de l'esprit chrétien désireux de s'affranchir de toute attache avec la matière. Et ce n'est pas un hasard s'il s'est conservé à travers les siècles dans la liturgie catholique et orthodoxe, comme symbole sonore du dogme.

La seconde et importante manifestation chorale de la chrétienté constituant son empire temporel, c'est le *Motet*. Le chœur n'y figure plus comme la voix uniforme de cette imitation directe qui caractérisait la vie sainte des premiers chrétiens ; nous sommes ici en présence du tissu ramifié de la *Civitas Dei* dont chaque membre a sa fonction à remplir, afin que le tout soit fondé et garanti. Même le rythme anti-spirituel y est toléré, bien que dompté. Dans le concert polyphonique du motet *tenor, motetus, triplum*, achèvent l'édifice que la monodie du chant grégorien ainsi que l'organum, le faux-bourdon et, d'autre part, la chanson profane des troubadours et des trouvères avaient aidé à ériger. Le motet est la clef de voûte du style choral polyphonique, le radieux chant matinal des peuples chrétiens vivant au sein de l'église catholique, et il ne sera dépassé dans le

même style polyphonique que par son couronnement suprême : la *Fugue*.

Afin de comprendre comment le motet a pu naître de la mélodie arythmique du chant grégorien, il faut que nous retracions l'évolution que la musique avait parcourue entre temps. Dès la propagation du christianisme au delà des Alpes, nous possédons des témoignages de l'existence d'un chant à plusieurs voix, cependant que la civilisation méditerranéenne ne connaissait que la monodie. Faut-il attribuer cet enrichissement à des influences germaniques? nous ne le savons pas. Ce qu'il importe de retenir, c'est que cette innovation fut non seulement tolérée, mais bientôt adoptée comme générale, même parmi les peuples qui, jusqu'alors, professaient uniquement le chant monodique hérité de la musique grecque. L'évolution de l'homophonie à la polyphonie n'est qu'un degré de plus sur la même échelle : l'abandon total de l'individu dans la communauté se transforme en une intégration de la personnalité dans la totalité.

Or, d'où le motet tint-il l'élément rythmique de la mensuration, si caractéristique et banni absolument de la musique sacrée antérieure?

Les forces élémentaires dans l'homme, ainsi que leur manifestation musicale : le rythme, auxquelles le culte de l'au delà et la spiritualisation du christianisme primitif n'avaient offert aucun emploi, ne purent se faire accepter que grâce aux croisades où elles avaient assuré le pouvoir à l'esprit, et réclamèrent ensuite une collaboration limitée dans l'art sonore. Après les chants des croisés et, plus tard, après l'accompagnement musical des poèmes des troubadours, nous voyons le rythme célébrer sa souveraineté dans la *Chanson*, pour enfin, paraître suffisamment digne de participer à la musique sacrée, dans le motet. Nous touchons au compromis entre le rythme spiritualisé et la mélodie d'une église devenue mondaine.

Dorénavant il n'est plus question d'une distinction stricte entre les procédés du style sacré et ceux du style profane en musique. Les créations dans les deux domaines sont équivalentes dans la société des croyants, l'oscillation de la balance n'est désormais qu'un produit de la mode. Après la Renaissance qui enrichit la musique du *Madrigal* et, avec lui, des premiers débuts d'une musique purement instrumentale, tous deux célébrant la naissance de l'harmonie autonome, il y eut le contre-coup tout naturel de l'époque de la contre-réforme, représenté par l'œuvre de Palestrina. Ce n'est pas que ce maître ait rétabli l'ancien pouvoir de la tradition ! Car, ainsi que l'esprit qui l'enfanta, il utilisa plus ou moins les dernières innovations pour les mettre au service de l'église. L'harmonie épurée et disciplinée est un des piliers de son art, ses messes sont semblables à la

dernière vague de parfum qui se dégage d'une fleur épanouie, l'ultime apogée du dogme catholique dans la musique.

Le jeune rameau du christianisme planté par Luther, a connu une croissance de presque deux cents ans. Là où les sèves du tronc maternel s'étaient épuisées, le protestantisme prit une nouvelle et impétueuse initiative. Le *Choral* protestant est engendré par l'harmonie pure ; la mélodie et le rythme sont tenus d'abord au second plan, preuve : la notation de la basse chiffrée. L'harmonie, conçue comme relation des sons temporellement voisins en rapport à un diapason absolu dans la monodie, ensuite comme relation des intervalles de différentes mélodies simultanées dans la musique homophonique et polyphonique, figure pour la première fois, dans le choral, essentiellement et avant tout comme tonalité ; le son, l'accord, sont conçus comme par rapport à une tonique qui représente la fondamentale d'une tonalité divisée en degrés harmoniques et qui fut originairement conçue comme modalité mélodique. En cette expérience de la tonalité, en interprétant l'intervalle comme degré, nous tenons la clef de la modulation par équivoque, et grâce à cela nous devenons maîtres de la couleur due aux changements de tonalité au cours d'un même morceau.

L'élément fertile du protestantisme était non pas sa doctrine, mais sa mentalité. Celle-ci était la tête bifaciale de Janus, ressuscitant encore une fois les énergies inhérentes au christianisme primitif par le rattachement intime à la personne du Christ, encourageant d'autre part, grâce à la création de l'individu absolument solitaire et responsable à l'égard du seul Dieu invisible, la dissolution future des liens traditionnels de la communauté et par là la dé-divinisation croissante. La musique de Bach qui, lui, fut déjà solitaire parmi ses contemporains, nous présente le miracle d'une vraie transsubstantiation : la réalisation parfaite de l'équilibre entre le rythme, la mélodie et l'harmonie accomplit l'incorporation totale et parfaite de l'esprit chrétien. Son postulat essentiel et proprement sien, la *Fugue*, symbolise de par sa genèse, grâce à la succession éphémère de la substance thématique, la doctrine secrète du christianisme, cet éternel : mourir et devenir.

Le contre-courant de la musique sacrée catholique et protestante, encore toute puissante avec Palestrina et Bach, est formé par la musique de la société qui, dans l'intervalle de temps séparant ces deux maîtres, acquiert de plus en plus d'importance en se frayant de nouveaux chemins. Autonomisée par la Renaissance, enhardie par le protestantisme, assouplie par le jésuitisme, cette société hybride se glorifie dans la somptuosité

du baroque. Sa musique est d'abord la *Suite*, accompagnement de la danse, qui est le symbole de la communauté mondaine. Bientôt, grâce aux enrichissements multiples, cet accompagnement devient le concert autonome, la musique de chambre, donnant naissance au *virtuose*, jongleur plus ou moins estimé pour la perfection de son métier et appelé à divertir un auditoire de choix. Virtuose aussi le chanteur qui, par sa voix, ne traduit plus seulement l'expression spontanée de la vie, comme jadis dans la chanson, mais des dessins et des traits nécessitant un instrument habile comme les autres et qui assure le plus grand succès à celui qui domine les plus éclatantes difficultés. *L'aria*, le manège pour le virtuose du chant, offre à celui-ci mainte occasion de briller (colorature) grâce à ce formalisme épique.

Devenue toute puissante, l'harmonie, s'étant constituée théoriquement, commande désormais au rythme ainsi qu'à la mélodie en les privant tous deux de richesse et de vigueur. La mélodie n'est plus que le chant unique de la voix aiguë, le rythme perd toute variété, grâce à la mesure, l'alternance uniforme de temps forts et de temps faibles.

La forme la plus caractéristique de l'âge baroque, la forme la plus complexe, réunissant et musique instrumentale et musique vocale et la danse, c'est l'*Opéra*. Originaire du temps de la Renaissance, reconstruction cérébrale de la tragédie antique, il se transforme selon la mode et devient le jeu par excellence obéissant de plus en plus à ses propres lois. Le récitatif, innovation étrange qui rend le verbe à la fois plus dramatique et plus épique en soulignant et en intensifiant d'une part les accents émotifs, mais en dérobant, d'autre part, l'action de sa réalité la privant par là du vrai pathos, — ce récitatif, d'abord porteur exclusif de l'action, est négligé plus tard en faveur de l'aria. Finalement l'opéra se compose de l'ouverture, des ensembles choraux, des récitatifs et airs, et du ballet, comprenant par là : musique instrumentale, musique vocale, musique de danse. Il est l'allégorie la plus artificielle, la plus factice que l'intelligence ait pu inventer pour représenter la vie. Car dans cette stylisation grimaçante de la tragédie antique, l'orgie dionysiaque devient un jeu de marionnettes : le ballet ne pouvant que chatouiller la sensualité blasée des galants. Dans la complaisance sans contrainte de cette époque, la société devait nécessairement perdre sa spiritualité.

Avant de passer à l'époque suivante, il faut mentionner l'autre forme de musique dramatique qui fut en vogue à ce moment, et qui remonte à des racines bien différentes de celles de l'opéra. Malgré l'analogie des procédés formels (ouvertures instrumentales, chœurs, récitatifs, airs),

l'*Oratorio* n'a, en effet, rien de commun avec l'opéra quant à son origine spirituelle. Provenant d'une initiative à l'âge de la contre-réforme, celle de ressusciter le drame liturgique du moyen-âge, d'autre part d'un développement des *Laudi*, originaires de l'Ombrie, l'oratorio atteint son apogée surtout au sein de l'église protestante. Accessoire d'un culte moins formaliste que le rite catholique que nous trouvons lourd de symboles, mais moins directement en communication avec la personne et la vie du Christ que le protestantisme, l'oratorio protestant n'est ni formule magique du culte comme le chant grégorien, ni symbole de la communauté, comme le motet, mais il exprime l'état de l'âme pieuse. Nuancé comme toute mentalité, il n'a pas créé une forme-type et se manifeste tantôt comme cantate, tantôt comme passion, etc.

Les dernières forces créatrices de la société décadente donnèrent naissance à la *Sonate*. Ce fut elle qui devint, par la suite, le réceptacle pour les délices et les désespoirs solitaires de l'individu, forme type de la musique symphonique du XIX^e siècle. La sonate marque la rupture définitive avec l'art modal de la musique polyphonique et l'appauvrissement par la réduction aux deux seuls modes majeur et mineur, conçus harmoniquement. Nous ne sommes plus en présence d'oppositions de tensions mais de couleurs.

Le secret de cette musique nouvelle est le contraste harmonique de ces deux modes, varié et exploité à l'aide du matériel thématique. Son essence est la couleur, la *Stimmung*. Nous n'avons plus des tensions mélodiques mais des frottements harmoniques, doublés d'aveux sentimentaux. Le moyen d'expression tout indiqué en est l'orchestre, apte comme nul autre à produire ces frottements sonores grâce à l'infinité de ses ressources de combinaison et de volume. La *Symphonie* est donc la réalisation accomplie de la sonate : la forme sonate, l'unique produit, la seule innovation de cette époque, car tout le reste est dérivé de la *Suite* (voir les variations, le *scherzo*, l'ensemble de plusieurs mouvements). Et sonate, symphonie, concerto, quatuor, etc., ne sont que les noms différents d'une même forme-type.

Ce qui s'exprime secrètement, mais spontanément, dans cette musique sans paroles, croit se cacher également dans le *Lied*, l'air devenu confession. Le musicien prend pour prétexte le poème et, tout en tenant du corps verbal la faculté de donner forme, il lui inspire sa vie à lui. Existence de vampire. Ce que chez Mozart nous apercevons déjà en germe, ce qui ensuite est la seule expression dans Beethoven, Schubert, Schumann et Chopin, c'est l'individu solitaire. Tous ces maîtres représentent des degrés et des

spécimens différents d'un même phénomène ; ils le sont consciemment ou inconsciemment, en rêvant, en pleurant, en luttant, en se révoltant, et la forme qu'ils adoptent pour leur musique ne dépend que de la particularité du moment psychologique par où passe chaque individu particulier. Pour la deuxième fois nous voyons apparaître le virtuose ; il n'est plus là pour amuser une société unie, il est *soliste*. Et par le charme de sa voix ou de son instrument qui, par revanche, devient voix humaine, il fait appel aux âmes sœurs, interprète compréhensif du compositeur solitaire devant une foule d'individus solitaires comme lui : le public.

L'opéra même sort de sa stylisation, pour faire oublier par instants la réalité dans l'illusion du rêve. La musique jusqu'à Wagner pleure la disparition d'un monde perdu, dans l'espoir de pouvoir le rappeler. La résignation anéantissant la tension extrême de l'âme (Beethoven), permet aux forces chaotiques de l'envahir. L'ordre rythmique, mélodique et harmonique est relâché et dissolu, une mer houleuse donne libre cours à la passion. Wagner détermine ce tournant, qui rend définitif l'éroulement de la musique de la civilisation chrétienne. La spéculation rationnelle se joint à la résignation et introduit la littérature dans la musique ; résultat : le drame lyrique, le poème symphonique ; orgies orchestrales de la passion. Ni la vitalité méridionale et sensuelle de Bizet et de Verdi, ni l'âme tragique de Mahler, ni la candeur mystique de Bruckner, ne peuvent retarder la décadence.

La passion une fois détruite par elle-même, il ne reste plus que la force de recourir aux stupéfiants, à la distraction. Ceux qui gardent la force d'espérer clament : « Revenons aux maîtres du passé ! » « Vive les terres nouvelles ! »... mais leurs efforts tendus et courageux sont stériles, jeux de formes vaines. Car ce ne sont pas les voies nouvelles qui nous mènent vers un monde nouveau, mais c'est d'un nouveau monde qu'elles rayonnent. Et nous appelons maîtres ceux qui, tout en représentant un nouveau monde, l'ériquaient, l'achevaient, tandis qu'après la disparition de ce monde nos mains imitatrices ne pourront jamais en susciter un autre à la vie présente, à la vie réelle.

L'unique issue qui nous soit donnée — ainsi pensent les impatients — c'est l'anarchie. L'inouï se réalise, les portes du chaos sont prises d'assaut, et dans la puissance inhumaine et quasi préhistorique du rythme barbare, des forces destructives et génératrices de la terre, la mélodie et l'harmonie sont livrées au naufrage. L'extrême limite de l'art est atteinte. Une seule

fois on peut la fixer dans l'œuvre d'art, une seule fois apparaît le double visage mystérieux et fatidique du destructeur-précurseur. Mais la foule étrangère à l'art et croyant pouvoir le suivre ne produit que la danse macabre d'une humanité désanimée.



La conscience d'un tel parcours ordonné est loin de tout pessimisme apocalyptique, bien qu'elle croie à la catastrophe actuelle de la musique de l'ère chrétienne. Elle est donc à la fois un rempart contre les prophètes d'une mort définitive de la musique et contre les proclamateurs du perfectionnement constant de cet art cadet, grâce à la révélation de nouvelles possibilités techniques ou théoriques, n'attendant que le génie. Or, nous savons que le génie est essentiellement autre chose que le maximum d'un talent original, qu'il donne l'expression complète de l'essence d'un monde formé par l'esprit, et qu'il est : ou vent précurseur, ou couronnement, ou écho d'une culture, et qu'il n'est réalisateur qu'en tant que réel, c'est-à-dire saturé de sa réalité. Le temps qui mesure le souffle et la force, aura seul le privilège de le discerner, de lui assigner sa fonction.

(Traduit de l'allemand par l'auteur).

Robert OBOUSSIER.