

RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE

De quelques études
d'esthétique musicale



Je me plaignais ici même de la décadence en France des études d'esthétique musicale, de la légèreté naïve et de l'ironie facile avec lesquelles on accueillait généralement, même dans les milieux musicaux (surtout dans les milieux musicaux), tout effort de réflexion systématique sur l'art sonore, toute tentative, si timide qu'elle soit, pour s'évader de l'impressionnisme et du lyrisme qui vicie profondément notre critique musicale.

Mais en ces derniers temps, il me semble constater un certain renouveau : nous avons pu lire quelques articles qui marquent l'éveil d'un intérêt réel pour les questions d'esthétique musicale. Ne commencerait-on pas enfin à éprouver une certaine fatigue des lieux communs et des brillantes improvisations littéraires ? S'apercevrait-on que la musique, comme toute activité humaine, peut être l'objet d'une connaissance théorique, et que les difficultés inhérentes à cette connaissance sont du même ordre que celles que nous rencontrons partout, quel que soit l'objet auquel s'applique notre esprit — chose et être concret ou concept ?

La REVUE MUSICALE a publié un article de M. Estève sur la Pensée Musicale (1^{er} mars 1926), puis une remarquable étude de M. Lionel Landry : La Musique et ses lois (1^{er} avril 1926). Dans le numéro spécial du Journal de Psychologie consacré à l'esthétique (n'est-ce point aussi un signe des temps ?) on trouve d'excellentes pages de Henri Delacroix : Le Symbolisme Musical ; de Joseph Baruzi : Pensée musicale et graphisme ; de G. Urbain : La Mélodie ; d'André Schæffner : Evolution harmonique et fixité tonale dans la musique contemporaine ; d'André Cœuroy : La Musique, vice littéraire, ainsi qu'un essai d'un caractère plus spécial et historique d'Adolphe Lodz : Les idées des anciens Israélites sur la musique. Les auteurs de ces articles, de style et de valeur très différents, essayent de se placer avec plus ou moins de succès sur un

terrain objectif et sont aussi éloignés des jeux littéraires auxquels l'œuvre d'art ne sert que de tremplin, que de cette phraséologie pseudo-philosophique et poétique que dénonce si plaisamment André Cayrol.

M. Estève soulève une question fort intéressante, mais son article glisse assez ingénument, me semble-t-il, à côté du problème, et se réduit en somme à une pétition de principe : l'auteur aboutit à nier la pensée musicale en s'appuyant principalement sur ce fait qu'il est impossible de l'interpréter, de la traduire clairement « par des mots ». Mais ce fait indéniable n'est-il pas, au contraire, la démonstration de la spécificité de la pensée musicale ? S'il était possible de la traduire en termes logiques et de lui substituer un sens littéraire ou des images sur lesquelles tout le monde serait d'accord, c'est alors précisément que nous serions amenés à nier la pensée musicale et la compréhension musicale. Bien que l'étude de M. Landry (elle fait partie d'un ouvrage qui sera bientôt publié) soit en somme dirigée contre certaines idées pour lesquelles je bataille, il m'a fait le plus grand plaisir : il y a là une netteté et une profondeur de vue auxquelles nous sommes peu habitués, et c'est un adversaire avec lequel on peut s'entendre finalement, car on parle la même langue, on s'intéresse aux mêmes questions.

Le point de départ de ses conceptions est la sensation sonore ; si pour certains d'entre nous le phénomène musical est d'essence intellectuelle, tout en étant productif d'émotions et de sentiments et, par association, d'images, pour Lionel Landry la musique est d'ordre sensuel et émotionnel. Parlant de l'action puissante du son pur, il écrit : « On peut se demander si l'art de la musique n'est pas, avant tout, celui de produire par les moyens les plus divers l'extase sonore initiale — de même que l'art de la table consiste à créer des relèves de sensations. De même que l'art de l'amour consiste à organiser, avec utilisation des associations les plus variées, l'attente et le souvenir d'un acte intensément agréable, mais essentiellement fugitif. Une fois le plaisir établi par l'émission d'un son pur, la première chose à faire pour le prolonger, l'empêcher de devenir lassitude, c'est de changer l'acuité de ce son. »

Partant de ce point de vue original, l'auteur est amené à des considérations fort curieuses et historiquement justes sur le développement de la musique dite pure ou autonome, la musique instrumentale, née au XVIII^e siècle. Il essaye de nous montrer que c'est la musique « appliquée », la musique d'accompagnement qui devrait s'appeler pure, car elle « pouvait se borner à produire et à varier des séries de sons, dénuées d'intentions expressives spéciales, en un mot se montrer aussi pure, aussi décorative que possible », tandis que la musique instrumentale des classiques et des romantiques se compliquait par l'adjonction de toutes sortes d'éléments étrangers : « Du moment que le musicien s'était chargé à lui tout seul d'occuper une scène où se trouvaient auparavant un drame et des acteurs, il fallait créer, sur ces nouvelles bases, un état d'esprit collectif qui continuât les habitudes [...]. Le compositeur a incorporé, autant qu'il a pu, les effets des activités auxquelles

la musique était naguère associée [...]. C'est ainsi qu'à la musique qu'on entend en écoutant ou en regardant autre chose, a succédé la musique qu'on écoute « avec la tête entre les mains », et, au fond, il n'y a pas de « milieu ».

C'est très exact. Mais M. Landry a, je crois, laissé échapper un aspect très important de la question. Tant qu'elle ne faisait qu'accompagner, la musique était conditionnée par l'action scénique et la parole; ce support venant à manquer, la musique instrumentale, enrichie comme le montre très bien M. Landry de nombreux éléments dramatiques et descriptifs, fut obligée de se suffire à elle-même et d'élaborer, pour « se tenir debout », ses propres lois, ses propres formes. Cet apport psychologique et plastique, il fallut le transposer sur le plan sonore, il fallut intégrer ces éléments étrangers dans la musique, il fallut en faire de la musique. Seul, le style instrumental a permis l'élaboration de ces conventions (dont un des types est la forme sonate) grâce auxquelles une certaine matière dramatique et plastique a acquis une existence musicale. Mais un tel art autonome est évidemment pur, quel que soit son origine, tout art hétéronome étant au contraire impur, sa structure même révélant l'action de lois appartenant à un autre ordre de faits.

Mais M. Landry place le terme — Loi musicale, entre guillemets; notre désaccord ne porte donc pas sur des mots, mais, bien plus profondément, sur la conception même de l'œuvre d'art. Pour opérer cette transposition musicale dont nous parlions plus haut, est-on obligé de se plier à certaines lois (de même que pour obtenir de l'eau on doit exactement combiner deux parties d'hydrogène à une partie d'oxygène), le mot « loi » étant pris dans son acception scientifique qui implique relation constante? Toute la question est là.

Il semble que pour M. Landry, si lois musicales il y a, ce sont des lois acoustiques; il écrit : « Les lois de la musique ne permettent pas de construire une gamme... ». Je pense bien! Mais elles permettent par contre de construire une sonate, parce que les lois musicales ne sont pas des lois acoustiques, mais esthétiques.

Le caractère essentiel de cette transposition, le fait que l'œuvre musicale non seulement n'a pas de modèle extérieur, tel qu'un objet spatial quelconque, mais qu'elle s'affranchit même de tout modèle intérieur et se garde de suivre les pulsations de la vie sentimentale réelle, — ce fait est nettement souligné dans les articles de la Revue de Psychologie que j'ai cités, notamment dans la note de Henri Delacroix sur le symbolisme musical, où je lis entre autres cette phrase significative : « On ne peut pas supposer un seul instant qu'elle (la musique) exprime les sentiments tout faits de la vie ordinaire [...]. Entre le sentiment direct et son expression esthétique s'interposent d'invisibles écrans. » Un de ceux-ci est très finement analysé par Joseph Baruzi dans son article sur le graphisme musical, « un langage qui, afin d'être invariablement interprétable en toute époque et en tout lieu, se résout tout entier en des représentations tout arbitraires ».

Le remarquable article d'André Schæffner où l'analyse technique s'allie à des idées générales fort intéressantes sur le rôle de la fixité tonale dans la musique contemporaine,

appellerait cependant, à mon sens, certaines réserves quant à l'importance que l'auteur semble accorder aux lois de la résonance naturelle, qui n'expliquent en somme rien parce qu'elles peuvent expliquer tout.

B. DE SCHLOEZER.

L'Édition Musicale

//// MARCEL DELANNOY : *TROIS HISTORIETTES* (chant et piano).
Paris, Heugel, 1926.

Écrites en 1924 et 1925, sur des poèmes assez anodins de Jean Moréas, ces trois petites mélodies ne permettent pas à l'auteur du *Poirier de Misère* de donner encore pleine mesure de lui-même. Elles produisent pourtant une meilleure impression à la lecture qu'à l'audition au concert. Sous le placage des accords volontairement désagréables, une sécurité harmonique s'y découvre plus forte qu'on ne le croyait et tels passages au charme délicat s'y isolent mieux. Il ne nous semble pas toujours d'ailleurs qu'une mélodie d'allure si ronde exige un accompagnement d'aussi aigres dissonances, la plupart artificiellement obtenues par le maintien d'un ostinato ou de deux parfois ensemble. Il y a chez Delannoy un sens authentique de la chanson, et particulièrement de la légende « troubadour » — comme on aurait dit à l'époque de Boïeldieu, — mais qui ne trouve son style véritable que par intermittences, sauf dans le *Poirier de Misère*. Dépouillé de certaines rudesses superflues, le début de la *Rencontre* figurerait assez bien ce style. Il est en outre à noter que l'influence d'Arthur Honegger n'y est pas plus particulièrement prédominante que d'autres.

A. S.

//// R. BERNARD : *POEME POUR VIOLON ET PIANO*. Durdilly, édit.,
Paris.

Une œuvre généreuse et expressive, bien écrite pour le violon. Peut-être pécherait-elle un peu par surcharge : on aimerait, pour une construction de proportions menues (huit pages), des harmonies moins chargées (p. 6), moins formulaires aussi que ces balancements de quarts et de quintes de la fin. Ce sont là des critiques de détails : il semble que l'on doive beaucoup attendre de ce compositeur, lorsqu'il disciplinera sa force.

M. P.

//// MEMENTO.

PIANO : F. POULENC : *Napoli*, suite pour piano (1. *Barcarolle*; 2. *Nocturne*; 3. *Caprice italien*). Rouart-Lerolle, 6 fr. — J. WIÉNER : *Sonate*. Max Eschig, 6 fr. — E.-R. BLANCHET : 64 *Préludes* (op. 41). Préface de Paderewski. Max Eschig; 3 cahiers à 7 et 8 fr. — BEETHOVEN : *Trois contredanses*, transcrites par F. BOGHEN, Max Eschig, 3 fr. — CIMAROSA : 32 *Sonates*, recueillies et publiées par F. BOGHEN. Max Eschig; 3 cahiers à 5 et 6 francs.