

La Musique selon les Peuples

(Suite) (1)

II

Avant de poursuivre, il est quelques idées, certes rebattues, et qu'il faut rappeler cependant au lecteur. Gustave Le Bon dans ses *Bases scientifiques d'une philosophie de l'histoire* (2) a fort bien formulé ces deux communs. Citons-le avant d'essayer de voir ce qui distingue les musiques française, allemande et russe. Le Bon écrit que l'incompréhension entre mentalités différentes est une des plus importantes causes des conflits qui remplissent l'histoire. Les peuples, comme les individus, ayant chacun une mentalité différente, les mêmes mots et les mêmes événements provoquent chez eux des réactions dissemblables... L'étude des œuvres d'art permet de rectifier beaucoup d'opinions classiques. Il n'existe qu'un très petit nombre d'esprits assez pénétrants pour bien interpréter les faits, c'est-à-dire pour discerner les idées sous les mots, les sentiments sous les textes. D'une façon générale on peut dire que les œuvres d'art manifestent les idées, les croyances, les aspirations et les modes mêmes du temps où elle se produisent. Toutes les créations artistiques : sculptures, tableaux, médailles, etc., possèdent un langage aussi net. Les œuvres des artistes nous montrent aussi comment les peuples modifient rapidement, pour les assimiler à leur constitution mentale, ceux qu'ils semblent adopter. Les copies d'œuvre d'art étrangères prennent bientôt une forme nationale.

Manifestement, la « clarté » française, comme la « nébulosité » allemande, de même que la « mysticité » russe demeurent des opinions classiques. On peut dire aussi que la clarté est l'effet d'un équilibre mental (de la raison) et psychique (du sentiment) qui doit se manifester dans toutes les œuvres d'art de la race. Cependant, Keyserling affirme que les Germains aussi sont clairs. La différence serait que la clarté allemande ne fut jamais « finale », jamais absolument « définitive » comme celle du latin, la clarté française signifiant limitation.

Pareille appréciation qui pourrait être juste si l'on pénétrait le sens psychologique ou philosophique d'un ouvrage littéraire, nous semble contraire à la vérité lorsqu'il s'agit de création musicale. Si notre définition de la musique est quelque peu exacte, si véritablement elle représente l'expression de la pensée sensible, si elle constitue le fruit de cette merveilleuse contemplation intérieure qui devient l'audition de la langue du sentiment — comment la clarté de ce chant de l'âme serait-elle « finale », « définitive », « limitative » ? La concision d'une formule, la rigide précision d'un terme enferment, en effet, la pensée dans les cadres fixes d'un dogme qui nuit à la vérité toujours faite de nuance et d'illimité. Or cette nuance et cet indéfini sont le propre du sentiment que le vêtement du son, avec sa magie aux variétés souples et infinies, n'emprisonne, ni borne jamais.

Lamartine n'évoquait-il pas aussi ce sublime indéterminé de la musique, quand il préfacait ainsi ses *Méditations* : « Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre de sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature ».

Les « sept cordes de convention » symboliseraient la « clarté » et ces frémissements sans nombre de l'âme l'« état mys-

tique », sans lequel, nous l'avons dit, la musique est impossible. Le besoin latin de clarté le favorise-t-il ou non, la « nébulosité » allemande peut-elle l'alimenter et la « mysticité » russe doit-elle être considérée comme manifestation sentimentale parente de cet état ?

La clarté, si elle n'arrête pas l'esprit au sens littéral des choses, répugne à s'aventurer dans les symboles. Et si elle se hasarde dans les figures, une corde solide retiendra la nacelle et l'aéronaute à la terre ferme et sûre. L'analyse, la déduction, la logique, forment le trépiéd ou sur un sol net de tout sable mouvant



BERLIOZ

les vérités claires se formulent. En littérature, Rabelais, pour faire passer l'allégorie ou l'analogie savante est obligé de recourir à la scatologie et autres précisions réalistes qui ramènent à la vie physiologiquement vivante et saisissable la « psychologie » ou « étude ésotérique de l'âme », moins latine et plus « obscure » veuille le lecteur ne pas protester ; nous avons dit « latine ». N'oublions pas que le Gaulois est un Celte et le Français un Latin qui a oublié son celtisme. D'où, au Moyen-âge, des génies où l'esprit celtique et la lettre latine se heurtent, étude à faire. La victoire de la « clarté romaine » s'affirme avec Malherbe et Boileau. Ces deux « équi-

France) les plus puissants peintres et sculpteurs.

« Celtisme » et « latinisme » se manifestent aussi dans la musique française. (Nous ne prétendons pas ici, dans un article très bref, résoudre un problème trop vaste, et si le lecteur exigeait de nous une solution, nous plaiderions incompétence. Nous désirons simplement mettre au point certaines idées. Éclaircissement qui, peut-être, servira à des études plus approfondies et définitives.)

Revenons aux Celtes et aux Latins. La véritable race est la celtique, la latine ne représente qu'une sous-race. Rappelons-nous que lorsque les Romains arrivèrent en Gaule, ils y trouvèrent les bases d'une civilisation qui aurait pu durer. Les Celtes ressemblaient beaucoup, physiquement, aux Slaves, au point que certains historiens les auraient volontiers appelés Celto-slaves. Les Gaulois avaient eu déjà de grands monarques et de fortes oligarchies, un clergé bien organisé dont les prêtres, les druides, étaient aussi des médecins, des juges, des « musiciens ». Comme l'a dit Alfred Rambaud, ce fut un malheur que la conquête de César nous ait imposé la civilisation latine.

Nous pouvons, en effet, nous demander, si de cette civilisation perdue, une culture ne serait pas née mi-slave, mi-celtique. Enfin, ajoutons cette caractéristique de race, utile à connaître pour notre sujet : la femme, chez les Celtes, les Slaves et les Germains, restait très honorée. Le droit de vie et de mort qu'avaient sur elles les Romains était inconnu (La doctrine chrétienne avec la malédiction de la femme pouvait trouver ainsi un terrain favorable dans Rome et chez les Latins). Et nous appliquons aux Celtes comme aux Slaves cette remarque de Tacite concernant les Germains : « Ils supposent à ce sexe je ne sais quoi de religieux et une sorte d'inspiration ; ils se gardent bien de rejeter l'avis de la femme ou de douter de ses oracles ».

Nous avons écrit que le « mystique » était une personne, individuelle ou collective, consciente du lien constant qui rend le visible dépendant de l'invisible. La musique étant l'expression de la pensée sensible et le musicien créateur étant celui qui, en vertu de sa nature contemplative, touche, entend et transmet à son prochain le langage du degré psychique de son être

6 notes pour divers instruments -
avec accompagnement de piano
la première partie est pour le piano
composé par Claude Debussy

AUTOGRAPHE DE DEBUSSY
Feuille de Carnet

librateurs » eussent été impossibles dans les pays de Bacon et de Shakespeare, d'Albert le Grand et de Goethe, de Tolstoï et de Dostoïevski. Molière est déjà le pur latin, comme ses frères en génie du XVII^e siècle. De notre temps, les maîtres en vertu analytique furent Balzac et Marcel Proust. Le dernier uniquement « romain », le premier avec des réminiscences celtiques sur lesquelles nous reviendrons.

Certainement, à ces rapports de clarté pris avec le monde extérieur, les peuples latins ou « latinisés » d'esprit, doivent d'avoir produit et de donner (surtout la

— la musique appelle cet état mystique le plus haut où l'« invisible » chante. Le respect que manifestaient les Celtes, les Slaves et les Germains pour la « mysticité » de la femme, témoignait de la conscience qu'ils possédaient de la valeur du « plan mystique » dans la Vie. État psychologique qui pouvait favoriser grandement l'épanouissement des dons musicaux possibles de ces races.

Et certainement, il y avait dans la France du Moyen-âge une « élite » musicienne. Comme le dit justement Pierre Aubry, autant que des poètes les trouba-

1. Voir le *Courrier Musical* du 15 mars 1932.
2. Flammarion, éditeur.

dours et les trouvères sont des musiciens (3). « Au cours du XII^e siècle, il y avait en France coexistence de deux civilisations musicales. La première est d'origine et de destination liturgique, c'est le trésor des antiques mélodies grégoriennes, dont le cycle se déroule dans les monastères et dans les cathédrales à chaque jour de l'année. A côté de ces manifestations d'art si profondément empreintes du sceau de l'Eglise, il y eut, depuis un passé dont les origines nous échappent, une production mondaine, la musique du siècle. Les compositeurs du siècle écrivirent leur musique sur des principes qui n'étaient plus ceux des compositeurs d'Eglise, quand au lieu de la prose latine, ils durent adapter leurs mélodies à des chansons versifiées, soit en latin, soit en langue vulgaire... » Une musique grande, peut-être, semblait naître. Et Pierre Aubry rappelle avec force que : « la musique mesurée à ses racines au cœur même de notre pays, c'est-à Paris qu'elle a pris son essor. Elle a rayonné d'abord sur les provinces les plus lointaines, et, ensuite, au-delà des frontières du royaume. En Allemagne, si les *Minnesänger* écrivent en vieil allemand, ils sont tributaires dans le domaine musical de la doctrine française. Les troubadours italiens imitent leurs confrères de Provence. Et le plus grand des troubadours espagnols, galiciens ou catalans, Alphonse Le Sage, est un musicien formé à l'école française. Des manuscrits d'origine française que j'ai retrouvés à Madrid durent passer les Pyrénées pour porter dans les grandes cathédrales de l'Espagne les œuvres de nos maîtres musiciens ».

Incontestablement, alors que l'Occident se cherche encore aux premiers douze cents ans de l'action romaine — l'antique qui n'est pas morte, et la chrétienne victorieuse — alors que chacune des « nations » s'efforce de découvrir sa « conscience personnelle », la musique française, la musique mesurée (claire) triomphe et devient le modèle de toute musique en Europe occidentale. Notons que la Russie reste en dehors de ce mouvement.

Si un auteur a pu écrire que le centre de gravité de la composition musicale au XVI^e siècle passait peu à peu, sans secousses, de l'école franco-flamande à l'école italienne, et que Palestrina exprimait la tendance prédominante du génie italien vers la clarté, l'élégance, et l'expression des sentiments pieux, paisibles et contents (4), Rameau, au XVII^e, devait-il à nouveau faire pencher la balance des valeurs de la musique occidentale en faveur de la France ? Le lecteur a déjà lui-même répondu : Bach était le contemporain du grand Français.

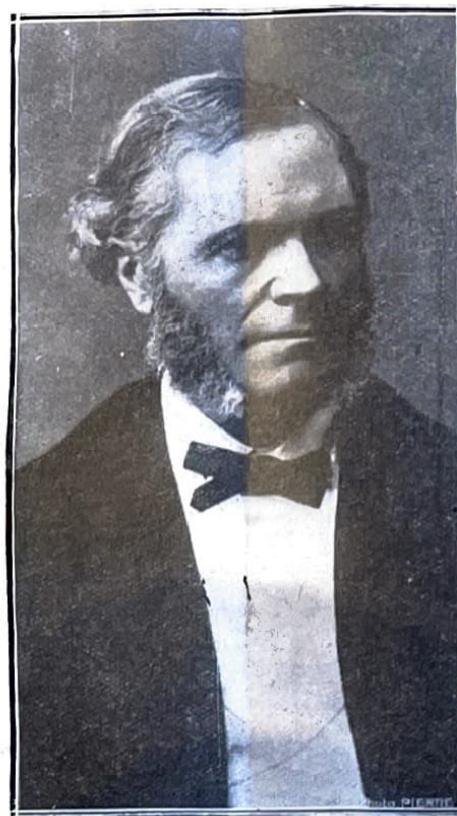
Oui, mais en France, comme en Allemagne, Bach est un inconnu puisque son œuvre ne sera publiée, répandue qu'après sa mort. On est tout à Glück. L'engouement des Français pour l'opéra date des succès de Lully. La Fontaine l'a écrit : « Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,

N'a que pour l'opéra de passion qui dure.

Mais les œuvres de Rameau, celles dont Debussy disait qu'elles étaient « faites de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de clarté, de précis, de ramassé dans la forme » éclipsèrent les chants du compositeur ami de Molière. Lorsqu'en 1776, avec *Alceste* de Glück une nouveauté révolutionnaire s'exécute sur la scène parisienne. Cependant nous sommes loin de partager l'avis de M. Romain Rolland.

L'auteur des *Musiciens d'autrefois* n'a pas encore accompli l'évolution mystique qui le conduira aux ouvrages sur Gandhi, Vivekananda et Rama-

krishna. Aussi peut-il écrire : « Encore aujourd'hui, *Alceste* demeure le modèle du théâtre musical, tel qu'il devrait être, tel qu'il n'a presque jamais été depuis, même chez les plus grands, même chez le plus grand, Wagner ». Et pourquoi cet enthousiasme chez Romain Rolland ? Parce que, d'après lui, la révolution de Glück fut celle de tout un siècle de pensée. Elle était préparée, annoncée, attendue depuis vingt ans par les encyclopédistes. Glück crée l'art européen, l'art internatio-



CÉSAR FRANCK

nal, il le déclare lui-même : « Je cherche avec une mélodie noble, sensible et naturelle, à fixer le moyen de produire une musique propre à toutes les nations, et à faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales ». Nous reviendrons sur l'internationalisme en musique. A l'époque, Jean-Jacques Rousseau fut seul à combattre Glück, mais pour d'autres raisons : on ne pouvait composer de la bonne musique sur des paroles françaises, prétendait-il.

Et nous arrivons au XIX^e siècle où trois figures dominent, à notre avis : Berlioz, Debussy, Franck.

Coincidence curieuse : d'une part, on entre en pleine période romantique et le romantisme marque la révolte de l'individualisme contre la tradition et la règle, et d'autre part certains génies philosophiques français comme Fabre d'Olivet, Saint-Yves d'Alveydre et Schuré rompent en visière à tout ce qui représente la règle latin-romaine de penser, et, remontant les siècles, s'efforcent de renouer la chaîne rejetée par Rome de la tradition gauloise-celtique.

Berlioz, que « la Russie consola de l'indifférence et de l'hostilité de Paris », « Et toi, Russie qui m'a sauvé » est certes un romantique révolutionnaire, le plus puissant, le plus fécond musicien français du XIX^e siècle. Mais il subit l'influence de son maître, Beethoven, sans avoir, comme ce dernier, son génie libre de la contrainte traditionnelle latine. C'est pourquoi Berlioz reste essentiellement « français » pureté de race qui n'est plus celle de Debussy et de Franck.

Debussy eût été plus grand, la substance de ses œuvres aurait été plus riche de par son âme plus nourrie de puissance, qu'il serait devenu l'homme capable de briser avec les courants latins et de rejoindre l'éternel sentiment celtique qui vit toujours dans les « souterrains » de l'esprit français. Le temps qui hiérarchise avec justice les êtres et les choses situera aux places qu'ils méritent, plus hautes, peut-être, Chausson et M. P. Dukas. Mais sa philosophie, la manière même dont Debussy a subi l'influence mystique des Russes, révèle que l'auteur de *Pelléas et Mélisande* quittait les voies classiques de la « clarté » latine. M. Romain Rolland le dit en d'autres termes, dans *Musiciens d'aujourd'hui* : « L'atmosphère où se meut le drame de Maeterlinck est un abandon mélancolique de la volonté de vivre à la Fatalité. Rien ne peut rien changer à l'ordre des événements. En dépit des illusions de l'orgueil humain qui se croit le maître, des forces inconnues et irrésistibles mènent, d'un bout à l'autre la tragique comédie de la vie. Ces pensées fatalistes ont été merveilleusement traduites en musique par Debussy, qui y a ajouté sa poésie propre et un charme sexuel dont la griserie rend leur contagion plus irrésistible... »

Debussy, chez qui l'Occident et l'Orient ont commencé de se fondre — Celtes et Slaves, nous l'avons dit, étaient frères — a indiqué le chemin de l'avenir...

César Franck possède un mysticisme auquel Berlioz et Debussy restent totalement étrangers. Dans ses *Béatitudes*, dans ses *Variations Symphoniques*, dans son *Quintette*, certaines pages de haute spiritualité rappellent les évocations des cieux perdus, chantées par la sérénité de Bach ou la poignante douleur de Beethoven. Mais très vite l'élan de l'âme vers son Origine Divine relâche sa tension, s'apaise et par lentes gradations ou, brusquement parfois, laisse place à l'hymne précis et clair de la matière forte, saine, mais bien terrestre, puissamment vivante de la vie de la terre latine. Un clair réaliste qu'un psychisme plus évolué que celui de Berlioz ou de Debussy a enrichi de mysticité — tel est César Franck.

A l'appui de la conception que notre désir est de fixer, nous rappelons au lecteur qu'ici nous résumons seulement l'œuvre des individualités à notre avis les plus puissantes ou les plus caractéristiques. Le lecteur lui-même complètera, s'il le juge nécessaire, cette liste évidemment succincte de trois noms, Berlioz, Debussy et Franck, qui pourtant, nous le croyons, demeurent les cimes les mieux représentatives des trois grands courants de la musique française du XIX^e siècle.

Adressons-nous maintenant à la composition allemande.

(A suivre).

MARC SEMENOFF.

(Tous droits de traduction réservés).

CORRESPONDANCE

Prière d'adresser toute la correspondance à LA DIRECTION du « Courrier » ou de la « Semaine » : 32, Rue Tronchet, Paris (IX^e)

(3) Michel Brenet, *Palestrina*, Alcan, éditeur.