

fait de la volupté le but de la vie, se consola par l'exaltation de la souffrance, de la maladie et de la mort. « Il faut que je ne vive plus que pour Elle, que je n'existe plus qu'à cause d'Elle, non pour moi ni pour personne d'autre. Elle est ce qu'il y a de plus haut, la chose unique. » De son journal à ses hymnes on peut suivre les progrès de cet état d'esprit ou de cet état d'âme. Il s'exalte frénétiquement, et il parvient à je ne sais quelle union extatique avec la morte.

De la philosophie il se laisse tomber à la vie. Il hésite entre les spéculations mystiques et les occupations pratiques. Voué tout entier au culte idéal de la morte, il devient subitement amoureux d'une fille coquette et jolie de M. de Charpentier, conseiller supérieur des mines de Freiberg. Nouvelles fiançailles. Il meurt en 1801.

On l'idéalise alors, on le transfigure, mais vraiment il fut une nature essentiellement voluptueuse et passive; il ne connut de l'existence que les crises sentimentales de la jeunesse. Il réalisa dans la littérature le type du sensitif raffiné et maladif, du jouisseur intellectuel et mystique, tel qu'il s'en rencontrait fréquemment dans la société aristocratique et piétiste du temps. Mais son tempérament maladif développait, intensifiait tellement chacune de ses impressions contradictoires, qu'il faisait de chacune d'elles une inspiration littéraire.

Une inspiration! Pas davantage, car toute sa philosophie se perd dans le vide. Il voulut cependant croire à la poésie, comme le mystique croit à ses visions. Toute son énergie de penseur, et toute son imagination d'artiste, il les a employées à justifier cette foi poétique, à l'encasiner dans son esprit. Il peut donc passer à ce titre, conclut M. Spenlé qui juge avec modération son héros, pour le représentant le plus conséquent, le plus sincère, le plus hardi, de l'idéalisme romantique. « La poésie est le *Réal absolu*. Tel est le noyau de ma philosophie. Plus il y a de poésie, plus il y a de vérité! » Certes!

Une inspiration! Pas davantage, car l'exécution de ses œuvres est déconcertante, qu'il s'agisse des poèmes ou d'*Henri d'Ofterdingen*. On cherche à comprendre. En vain! Son œuvre est énigmatique, obscure, inachevée, incohérente et prophétique. Elle est comme lui-même, phisique génial.

Mais son nom est porté dans l'histoire littéraire. Novalis fut l'initiateur, l'annonceur de l'idéalisme romantique allemand. « Son âme, dit un critique Arnold Ruge, vers 1880, recélait en une formule essentielle et concentrée, sous forme d'intuition artistique et d'émotion lyrique, toutes les aspirations qui, de son temps et longtemps avant lui ont agité la conscience allemande dans ses profondeurs, et partout il a touché droit au cœur de notre génération... »

Mais il y a mieux pour prolonger l'immortalité de ce « jeune homme divin », pour qui le monde entier était un large poème. Disons avec M. Spenlé, qui assemble fidèlement tous les témoignages, disons avec M. Spenlé, d'après Wyzewa : « Les *Contes d'Hoffmann*, *Ondine*, *Henri Ofterdingen*, tout cela doit être considéré avant tout comme des scherzos, des andantes, des impromptus, à la manière de Schubert, ou de Schumann, et quiconque ne connaît point Mozart est hors d'état d'apprécier les « lieds » de Novalis. » Si, en effet, la littérature classique allemande semble déjà plonger dans ce que Nietzsche appelle « le génie de la musique », on peut dire que le romantisme prenant conscience de cette étroite parenté, a opéré de plus en plus la fusion intégrale des deux arts... Disons encore avec M. Spenlé, d'après Henri Lichtenberger : « Richard Wagner... est l'héritier de cette foi romantique en même temps chrétienne et panthéistique, le successeur d'un Fichte, d'un Schleiermacher, d'un Novalis. Poète national, il a mené à bonne fin l'œuvre entreprise par les romantiques... »

Novalis avait en lui des énergies poétiques qui ne parvenaient pas à se formuler. Sa destinée fut de rentrer de plus en plus en lui-même et de n'écouter que des voix intérieures. Il devint ainsi, sans le savoir, un des premiers annonceurs dans la littérature d'une esthétique nouvelle, romantique et musicale surtout. Novalis précurseur de Wagner, précurseur indispensable. Elle fut donc utile, la vie de ce jeune homme, malade de corps et d'esprit, qui mourut à 29 ans!

J. ERNEST-CHARLES.



L'EXPRESSION OBJECTIVE

DE LA MUSIQUE (1)

La musique suggère-t-elle ou exprime-t-elle des sentiments? Elle en suggère et elle en exprime. Elle a son expression subjective et son expression objective. Mais je dis que l'expression objective est et doit être dominante.

La gamme des sentiments que peut nous suggérer directement la musique est assez restreinte. Faites, en effet, abstraction de son expression objective. Supposez qu'écoutez une composition musicale, vous vous contentiez d'en recevoir l'impression, sans songer à attribuer à cette série de sons qui frappe votre oreille l'intention d'exprimer quoi que ce soit. De cette audition passive, dans laquelle votre imagination n'intervient à aucun degré, quelles

(1) Pages extraites du livre : *La Beauté rationnelle*, qui paraîtra prochainement chez l'éditeur, Félix Alcan.

émotions pourrez-vous retirer ? Cette musique sera harmonieuse ou discordante ; elle agira sur vos nerfs d'une façon plus ou moins agréable ; elle pourra vous exciter ou vous déprimer, vous bercer par des rythmes monotones ou vous faire tressaillir par de brusques éclats de sonorité. Mais je ne vois pas comment elle pourrait nous suggérer l'émotion pathétique la plus simple, par exemple celle de la joie ou de la tristesse. Les émotions multiples que nous suggère actuellement la musique, et qui lui donnent une si riche expression subjective, sont toutes, ou presque toutes, le contre-coup de son expression objective. Soit, par exemple, une phrase en mineur, de rythme lent, qui monte et descend par petits intervalles, accompagnée d'accords un peu dissonants. Cela n'a rien de désagréable à entendre, ni d'attristant en soi. Mais que nous reconnaissons dans cette phrase l'expression objective de la douleur ; qu'elle nous semble monter et descendre *comme une plainte* ; que nous saisissons dans ces accords l'intention d'exprimer métaphoriquement un état de trouble moral et d'anxiété, voilà que nous nous attendrissons sur l'expression de cette douleur ; nous sommes envahis par sympathie d'une tristesse pénétrante ; les larmes nous viennent aux yeux.

Que l'on ait pu s'y tromper, et prendre l'expression musicale pour une suggestion directe de sentiments, nous n'avons pas à nous en étonner ; ce va-et-vient de sentiments entre nous et l'objet se fait aussi vite que le va-et-vient de l'écho entre deux parois sonores. A peine avons-nous attribué à l'objet une expression, qu'elle nous revient en émotion. Il n'est d'ailleurs pas de cas où l'esprit s'identifie aussi bien avec l'objet de sa contemplation que dans l'audition musicale. Écouter un chant, c'est le chanter intérieurement, et prendre pour son compte tous les sentiments qu'il exprime.

La loi de l'expression musicale, c'est que toute altération du *son normal* est expressive des sentiments qu'elle a produits.

Écoutez une personne qui parle. Tant qu'elle n'est pas émue, mais énonce simplement un fait, comme les choses qu'elle dit sans y attacher d'importance, sa voix se posera sur sa tonique normale ; les mots succéderont aux mots, suivant un rythme uniforme et de rapidité moyenne. Mais que, pendant qu'elle parle, elle vienne à ressentir, provoquée par ce qu'elle dit ou par une circonstance extérieure, un sentiment quelconque, aussitôt un changement se produira. La voix appuiera sur certaines syllabes, passera sur d'autres, prendra des intonations diverses. Son rythme sera accéléré ou ralenti. Son timbre même se modifiera, selon que le sentiment éprouvé sera déprimant ou excitant. Il semblera se tenir et devenir plus neutre dans le découragement ; on parle alors, comme on

dit, d'une voix *blanche*. Dans la colère ou l'indignation, il devient éclatant. L'émotion extrême le brise : les harmoniques se dissocient, se désaccordent ; la voix est alors comme fêlée. Aucun de ces changements n'échappe à l'auditeur. Dès notre enfance nous nous sommes exercés à interpréter les moindres inflexions de la parole d'autrui, nous remarquons d'ailleurs, quand nous parlons nous-même, les altérations produites dans notre voix par le sentiment ; une étroite association d'idées s'est de longue date établie entre chaque intonation et l'émotion correspondante ; d'un de ces termes nous passons aussitôt à l'autre. Le sentiment est si vite reconnu, qu'il semble être immédiatement perçu. Aussi quelle puissance, quelle richesse, quelle délicatesse d'expression dans la voix humaine (1) !

La musique est plus expressive encore. Par les seules modifications du son, sans le secours de mots quelconques qui indiquent la nature des émotions qu'elle veut exprimer, elle exprimera des sentiments déterminés avec une puissance incomparable. C'est qu'elle dispose de moyens autrement efficaces. Elle peut modifier le son dans de plus larges limites ; et en même temps elle s'applique à nous garder constamment présente à l'esprit l'idée du son normal, de telle sorte que la nature de la modification ou la grandeur de l'écart soit toujours perçue et sentie.

Considérez, par exemple, les différences d'intonation. La voix qui parle a sa mélodie, assez musicale pour qu'il soit possible de la reproduire avec un instrument de musique suffisamment chantant et souple, tel que le violon. Mais elle ne monte et ne descend que par intervalles assez faibles qui ne dépassent guère une quinte. Ces variations ne sont pas nettement scandées ; l'oreille ne peut les mesurer qu'au juger ; la voix n'étant obligée de se poser sur aucune note déterminée, ses changements d'intonation ne peuvent avoir grande signification. Dans le chant, au contraire, et dans la musique instrumentale, les variations d'intensité et de tonalité du son ont une amplitude prodigieuse. La voix de l'orchestre va du son le plus grave de la contrebasse jusqu'aux notes les plus aiguës de la petite flûte et aux harmoniques suraiguës du violon, qui atteignent à peu près la limite des sons perceptibles ; d'un murmure à peine saisissable elle se développe jusqu'au plus formidable crescendo, qui fait l'effet d'un ouragan sonore. De plus, le son musical étant autrement pur et continu que la voix qui parle, les moindres changements dans l'intensité ou la tonalité du son seront remarqués et expressifs. Si le chant monte, nous saurons à chaque instant de combien, puisqu'il

(1) Pour plus de détails, voir à ce sujet les observations si fines d'Herbert Spencer : *Essais de morale, de science et d'esthétique*, trad. Burdeau, t. 1, p. 37, (Paris, F. Alcan.)

s'élève sur les degrés définis de la gamme ; enfin nous ne perdons pas un instant, au cours du morceau le plus long, le sentiment de la tonique, point de repère fixe par rapport auquel nous déterminons le mouvement de la mélodie.

MÉLODIE

Dans sa très ingénieuse théorie de l'expression musicale, Herbert Spencer suppose que la musique tire son origine et sa valeur expressive des modulations que l'émotion produit dans la voix humaine. Je ne crois pas que l'explication soit suffisante. On ne saurait songer à l'appliquer aux effets d'harmonie ; ceux-ci ont certainement une origine différente ; on ne voit pas comment ils tireraient leur expression de l'analogie si lointaine qu'ils peuvent avoir avec les variations du timbre de la voix. Pour la mélodie, la thèse est plus acceptable. Une partie de l'expression musicale dérive à n'en pas douter de l'expression de la voix. Bien souvent nous reconnaissons dans la phrase mélodique les intonations du parler courant ; dans ce cas il est assez probable que le musicien s'en est lui-même inspiré ; pendant qu'il composait, il se disait à lui-même quelque phrase pathétique, dont les modulations se retrouvent, amplifiées seulement dans sa mélodie. La musique, disait Grétry (1), est le chant d'un discours dont on a retranché les paroles. Pour lui au moins, compositeur d'opéra, ce devait être vrai. Mais il n'en doit pas être de même chez tous les musiciens. Pourquoi auraient-ils besoin, pour trouver l'intonation expressive d'un sentiment donné, de recourir à l'intermédiaire de l'expression verbale. Les mêmes lois de nature, qui font monter ou descendre la voix qui parle, feront monter ou descendre la mélodie, la porteront vers telle note ou vers telle autre, et lui donneront l'expression juste. L'auditeur, de son côté, pour interpréter cette expression, n'a aucun besoin de se figurer une voix humaine qui émettrait des intonations analogues ; il lui serait même bien souvent impossible de le faire, certaines mélodies, et des plus expressives, n'ayant aucun rapport avec les inflexions de la voix qui parle. La musique instrumentale, à supposer qu'elle soit sortie du chant qui lui-même serait sorti du parler, a depuis longtemps rompu avec ses origines. Elle s'est émancipée. Elle vit de sa vie propre. Elle tire d'elle-même son expression.

RYTHME

Nous expliquerons de même les variations du rythme. Elles sont directement produites par le sentiment. Soit une cadence initiale quelconque que nous supposerons de rapidité moyenne. Toute émotion que le compositeur éprouvera (il appelle l'émo-

tion dès qu'il se met au travail), dérangera ce rythme ; elle l'accélérera ou le ralentira, selon qu'elle sera de nature excitante ou déprimante : elle le troublera de diverses manières. S'exaltant par son expression même, elle arrivera à sa plus haute intensité, s'épuisera, appellera par réaction d'autres sentiments. L'équilibre est maintenant rompu ; les émotions commencent à s'engendrer l'une l'autre. Le compositeur n'a plus qu'à se laisser porter. J'ai supposé qu'il partait d'une sorte d'état neutre et inexpressif. En fait, c'est ce qui arrive le plus souvent. Il est bien rare qu'une composition musicale débute brusquement sur un rythme rapide, car cela supposerait une sorte d'excitation, un sentiment préconçu et *non musical* que le musicien aurait laissé s'accumuler en lui jusqu'à explosion, avant de l'exprimer. Le plus probable est que, dans les œuvres qui débutent ainsi, le musicien a simplement supprimé le prélude intérieur qui l'a amené à cette exaltation de sentiment. Il a sans doute débuté par quelque thème insignifiant, par une série d'accords imaginés un peu au hasard, sorte d'expérience pour voir, d'où l'on attend que se dégage un sentiment quelconque qui amorce l'invention musicale ; ou bien la première idée qui s'est présentée à lui, quand il s'est mis à l'œuvre, faisait suite à quelque rêverie musicale. Dans l'esprit des véritables musiciens le chant intérieur est ininterrompu, le sourd travail de l'invention se poursuit sans cesse ; jamais il ne commence parce que jamais il ne s'achève : il n'est que suspendu. Mais justement pour produire un plus grand effet, le compositeur supprime parfois de son œuvre écrite toutes ces préparations : il veut que nous soyons pris au dépourvu. Telle composition musicale nous jette en pleine crise émotionnelle comme un drame où la toile se lève sur une situation déjà tendue.

HARMONIE

Pour les effets de timbres et d'accord, il serait plus difficile de montrer comment ils procèdent de l'émotion : on les croirait plutôt de nature à la produire. Ils la produisent en effet. De toutes les parties de la musique l'harmonie est celle qui agit le plus directement sur le sentiment, et dont l'expression est la plus subjective. Mais ils en procèdent aussi. Le sentiment, une fois engendré par une cause quelconque, se cherche une expression dans des accords qui soient en harmonie avec lui et de nature à le rendre ; il veut s'amplifier de cette résonance de l'expression subjective. Un sentiment d'anxiété, par exemple, cherchera son expression dans des accords inquiétants ; le bonheur s'exprimera en harmonies très pures ; le désespoir en dissonances presque déchirantes à l'oreille.

Nous aimons que les accords se composent et se

(1) *Mémoires*, 3^e vol. p. 267.

succèdent suivant certaines lois que l'on a empiriquement déterminées. D'où viennent ces préférences? On les a en partie expliquées par des raisons physiques ou physiologiques, montrant par exemple comment des vibrations sonores, qui sont entre elles dans un rapport simple, doivent moins se contrarier, avoir plus d'harmoniques communs, et par conséquent former des combinaisons qui produiront sur l'oreille une impression plus agréable. Mais je doute que l'on puisse aller bien loin dans cet ordre d'explications. Les exigences de l'oreille, l'agrément de la sensation, ne doivent expliquer que les lois les plus élémentaires de l'harmonie. L'oreille est satisfaite à peu de frais. Donnez-lui quelques accords bien purs, avec de légères dissonances de temps à autre pour lui faire regretter l'harmonie et lui donner le plaisir d'y revenir, elle sera contente. Si l'harmonie va plus loin, c'est qu'elle n'est pas seulement un art sensuel, l'art de combiner les sons de la manière la plus agréable, mais un art d'expression. On ne saurait expliquer la préférence que nous avons pour certaines suites d'accord sans tenir compte de l'expression de ces accords. Après telle émotion qui a rompu l'équilibre de notre sensibilité, telle autre se produira naturellement par contre-coup. Telle impression physique nous irrite; il en faut une autre qui nous apaise. Des sentiments divers se succèdent ainsi dans un ordre déterminé, qui nous plaît parce qu'il est conforme aux lois du cœur, et les suites d'accords typiques recommandées par les harmonistes ont été précisément adoptées parce qu'elles exprimaient cette suite naturelle de sentiments.

L'harmonie est l'art de grouper les émotions suivant leurs affinités naturelles. Passé les principes les plus élémentaires, ses lois ne sont plus celles de la sensation, mais celle du sentiment. L'explication n'en doit pas être demandée à l'acoustique physiologique; on ne la trouvera que dans la psychologie profonde, quand on aura pénétré plus avant que nous ne pouvons le faire encore dans la connaissance du cœur humain.

Tout, dans une marche d'harmonie, est fait par le sentiment; et c'est pour cela que la plus simple est si expressive. Dans cette série d'accords qui s'enchaînent, il ne faut pas voir une succession de sonorités plus ou moins agréables ni surtout le développement d'une sorte de formule d'algèbre, mais un mouvement pathétique. Je pourrais même montrer, si l'on ne craignait de s'engager avec moi dans des analyses un peu subtiles, que tout accord musical a une expression subjective. L'accord agit sur le sentiment par l'impression résultante qu'il produit sur

l'oreille, autrement dit par sa sonorité. Il exprime le sentiment par la relation qu'il établit entre les notes constituantes de l'accord. Ces relations d'expression, bien entendu, ne sont expressives que pour un auditeur doué de quelque culture musicale, qui sait de quels éléments un accord est composé et y perçoit autre chose qu'un timbre résultant. Mais n'est-ce pas pour ce genre d'auditeurs que la musique est faite?

Les accords consonnants expriment la sérénité, parce qu'ils établissent une relation pacifique entre les éléments sonores dont ils sont constitués; ils n'ont pas été imaginés pour exprimer une détente, mais ils résultent de cette détente même. Toute dissonance rapprochant l'un de l'autre deux sons antagonistes qui se refusent à s'associer, établit une tension dans leurs rapports, et les met les uns par rapport aux autres dans une situation fautive, d'où résulteront de nouveaux malentendus. Et puis ce sont des relations encore plus compliquées. Les voix s'en vont librement chacune de leur côté, ou sont rapprochées de force et douloureusement froissées les unes contre les autres; elles cèdent ou résistent, elles s'élèvent triomphantes au-dessus de la foule ou retombent humiliées: elles se séparent à regret de celles qu'elles aiment, désespèrent un instant de les revoir, et les retrouvent avec bonheur: c'est vraiment un drame musical. Et, qu'on le remarque bien: ce mouvement des sons n'a pas été imaginé pour exprimer des sentiments métaphoriquement, par une sorte de mimique; il est produit par ces sentiments. Aussi les exprime-t-il objectivement comme les gestes, les attitudes, les mouvements du personnage dramatique expriment son émotion intérieure.

Il ne faut pas non plus se figurer que le compositeur se mette au travail pour exprimer après coup un sentiment préconçu, comme on cherche à rendre avec des phrases une idée qu'on a; car alors ce sentiment, conçu antérieurement au travail de composition, ne pourrait être qu'un sentiment non musical. C'est au cours même de la composition qu'il se donne les sentiments qu'il exprime. Dans ce premier moment vraiment miraculeux de l'invention mélodique ou harmonique, le sentiment doit surgir en même temps que son expression sonore et ne faire qu'un avec elle. C'est par la suite seulement, quand il aura mentalement entendu le motif qui lui est venu à l'esprit, avec ses harmonies essentielles, que le compositeur pourra prendre de ce sentiment une connaissance distincte, le garder présent à la conscience et s'appliquer à le développer, à l'enrichir de nouvelles harmonies, à l'exprimer sous des formes variées tout en lui conservant son caractère.

PAUL SOURIAU.