

« L'Esprit des lois » dans l'inspiration musicale

I

Ce titre bien connu, l'« Esprit des Lois », nous permet d'entreprendre un travail qui a pour but de relier des notions vivantes, de portée à la fois juridique, historique et sociale, aux forces actives de l'art musical. Ces forces sont soumises elles-mêmes à des plans de pensée bien déterminés qui président, à des degrés divers, à l'élaboration des œuvres engendrées par la musique.

Notre intention préliminaire est donc de définir ce qu'est à proprement parler l'« Esprit des Lois », puis d'envisager la possibilité d'appliquer directement cette définition aux lois musicales.

L'« Esprit des Lois », selon la propre conception du célèbre Montesquieu, se proposait l'étude approfondie des différentes formes de gouvernement des peuples et de leurs institutions, pour en dégager les lois, en vue d'en tirer des leçons humaines relatives à la sagesse civique. L'auteur avait composé cet ouvrage d'étendue considérable non pas, notons-le bien, par amour de la science, mais par amour de l'humanité en général et de son pays plus particulièrement.

C'est ce caractère humain que nous devons apercevoir d'une manière constante dans les lois musicales, car il nous montre l'esprit véritable qui les anime, dominant de loin la hiérarchie des valeurs techniques, et sans lequel toute règle artistique n'est que cadre impersonnel et vide, dépourvu de vitalité interne. De par la valeur universelle dévolue à ces lois, elles doivent élargir notre horizon spirituel, et non le confiner à je ne sais quelle étroitesse théorique et formulaire qui aurait pour résultat d'éteindre la flamme vivifiante de la musique. A l'instar de la grande œuvre de Montesquieu, nous devons étudier les lois musicales en répudiant autant qu'il est possible tout procédé abstrait ou métaphysique; l'intérêt primordial est de les envisager comme réalités vivantes incorporées à la substance musicale, principe unique de leur perfectibilité.

Donc, nous ne saurions omettre d'examiner d'abord l'« Esprit des Lois » dans ses relations avec les différentes formes musicales. Nous pourrions ainsi confronter, en leur séduisante variété, les mécanismes de composition grâce auxquels ces lois fonctionnent, puis établir les rapports de ces combinaisons structurales avec l'aspect synthétique des lois. Remarquons bien que cet aspect de coordination législative est soumis spirituellement aux di-

verses significations psychologiques des œuvres musicales, ce qui évite aux lois, au sein même de leur généralité, de se présenter sous une configuration uniforme, car il est bien entendu que le terme de loi est pris dans sa plus vaste acception.

II

On sait que les formes musicales véritablement organisées, autonomes, ne se sont constituées qu'à l'avènement de la musique instrumentale, aussi nos investigations ne porteront que sur ces grands moules artistiques intitulés suite, sonate, fugue, auxquelles il convient d'ajouter les formes libres telles que fantaisies, improvisations, scènes évocatrices dépourvues de lien unificateur, ainsi que la forme dramatique (musique de théâtre) et la musique à programme, dont la conception peut être rattachée à un lien d'ordre littéraire, philosophique ou religieux.

Parmi ces formes de nature instrumentale, la plus ancienne est la Suite qui, nous le savons, était considérée originellement comme un divertissement de haut goût, composé, comme son nom l'indique, d'une succession de morceaux. C'était toujours une « suite » de danses de l'époque, précédées d'un prélude. Il est à peine besoin de mentionner le nom de ces danses : Allemande, courante, sarabande, gavotte ou bourrée, gigue. Ces morceaux de caractère différent obéissent aux mêmes règles de composition. C'est donc la nature propre de chaque pièce ainsi que l'originalité expressive du créateur qui permettra de leur conférer la variété nécessaire. Or la « loi » qui préside à l'enchaînement de ces divers morceaux se manifeste sous son jour le plus simple. Il s'agit essentiellement d'une correcte, consciencieuse mise en œuvre des éléments logiques de la production: la loi semble bien se présenter comme anonyme, impersonnelle, servant de cadre rigoureux à l'inspiration mais, en somme, lui restant étrangère (à tout le moins dans sa partie la plus profonde). (Que l'on ne m'objecte pas que c'est là le caractère fatal, inéluctable, de toute loi musicale, nous aurons bientôt lieu d'en disconvenir). Mais on peut se demander dans quelle mesure, jusqu'à quel point cette loi influe sur le jaillissement de l'étincelle créatrice. C'est d'abord en établissant les matériaux qui servent de base à l'inspiration; puis, grâce à la solidité de ses fondements, elle peut assouplir singulièrement cette inspiration en lui permettant de se mouvoir avec aisance, de s'épanouir harmonieusement au travers de dispositions structurales régulièrement ordonnées. Et,

tout en donnant une orientation fixe à la pensée de l'auteur, elle ne lui évite pas moins l'écueil de la monotonie, par la mobilité, la souplesse des enchaînements que n'entravent nullement les notions rigoureusement déterminées s'appliquant aux règles de composition.

Quel est donc « l'esprit des lois musicales » dans la forme « suite » ? Nous pouvons dire que leur rôle consiste surtout à « équilibrer » la pensée musicale au sein d'une belle ordonnance formelle. Ceci nous incite à reconnaître le caractère limité d'une telle conception: elle n'intervient que pour une assez faible part dans l'inspiration proprement dite, elle n'en saurait en tout cas favoriser l'essor, tout au plus ces lois peuvent-elles être utilisées comme « auxiliaires actives » de la pensée qu'elles soutiennent réellement, qui en font partie intégrante, et sont, comme je l'ai montré plus haut, d'une efficacité extra-formelle, sinon spirituelle.

Cet « esprit des lois » se manifeste-t-il de semblable manière dans la forme « sonate » ? Point n'est besoin de nous étendre sur les éléments constitutifs de la sonate. Constatons simplement, à titre de remarque générale, que la sonate est devenue la « grande » forme musicale par excellence, inspiratrice des grands maîtres qui lui ont confié leurs plus beaux chefs-d'œuvres en même temps que les plus étendus. Elle offrait en effet un cadre propice, un terrain fertile aux vastes développements de pensée qui sont l'apanage des productions architecturales. Elle est devenue la plus haute manifestation de toute musique instrumentale, du piano solo jusqu'à la symphonie. C'en est assez pour justifier un examen des « lois musicales » qui la régissent ainsi que de leur influence véritable sur l'inspiration créatrice.

Bien entendu, nous adopterons comme modèle la sonate beethovenienne, portée au degré extrême de variété, de perfection formelle et d'inspiration par le colosse de Bonn, sans que cela nous incite à négliger l'apport fécond des anciens moules classiques utilisés d'une manière heureuse par P.-E. Bach, Haydn et Mozart.

Nous savons que chez les classiques pré-beethoviens la sonate, différant de la suite par sa constitution organique, était également, à l'origine, conçue comme un divertissement instrumental; mais, quoiqu'obéissant à un plan plus sévère, elle était cependant d'une certaine manière, plus indépendante que la suite, car elle autorisait une liberté de pensée et de sentiments naturellement beaucoup moins admise par la forme précédente, subordonnée au caractère d'une série de danses fi-

xes. Mais notons que, antérieurement aux voies nouvelles tracées par le génie de Beethoven, cette liberté n'était que partielle, ou du moins, il n'était pas dans les us et coutumes musicales d'en tirer véritablement parti. La sonate, dans ses manifestations habituelles, était primitivement destinée à une certaine société musicale, d'élite assurément, mais mondaine; les sentiments exprimés n'excédaient pas une certaine réserve expressive dite « de bon ton ». La gaieté, l'enjouement, l'allégresse brillante, la grâce aimable, l'« humour », avaient plein droit de cité dans cette atmosphère de « musicante »; les morceaux lents invitaient, certes, à une expansion plus « personnelle », mais se maintenaient dans les régions calmes, tranquillement sentimentales, sans nul côté dramatique (il s'agit, certes, de cas généraux: Haydn, et surtout Mozart, ont vivifié les anciens cadres en les imprégnant d'une haute qualité émotive). Il en fut tout autrement lorsque le Titan, libérateur d'un monde psychique jusqu'à lui inexploré, eut brisé progressivement les barrières plus ou moins conventionnelles dressées par ses prédécesseurs tant devant les ressources spirituelles qu'en dedans du cadre lui-même.

Or il semble bien que dans cette forme achevée, fruit magnifique des patientes investigations beethoveniennes, la loi fasse corps avec l'inspiration. C'est le temple de majestueuses proportions, au portique d'airain, où le fidèle sacrifie pieusement aux dieux familiers, ou leur livre une profonde méditation. Précisément, le triomphe de la perfection classique est de favoriser l'universalité d'une pensée coulée dans un monde architectural aux contours nettement délimités, d'une forme immuable qui accroît la portée générale de l'œuvre. L'unité formelle doit constituer le gage le plus certain de l'unité d'esprit (exemple typique: Sonate « *Appassionata* »). La loi musicale épouse étroitement la « pensée » musicale elle-même; l'« esprit » de la loi est celui qui commande l'inspiration véritable; ceci devient de plus en plus frappant dans les dernières œuvres de Beethoven, où la pensée musicale possède d'autant plus de puissance que se fait plus rigoureuse la loi qui la régit. Tel ce grandiose testament pianistique qu'est la Sonate op. 111, où le premier mouvement est conçu selon le modèle classique des grandes productions dites de la « seconde manière », mais d'une composition plus ramassée, en vue de fondre les idées musicales en une synthèse d'une densité extrême. On peut encore citer l'exemple postérieur de la Sonate en si bémol mineur de Chopin où les deux premiers morceaux surtout témoignent d'une unité de conception rigoureuse, tant sous l'angle formel que du point de vue spirituel, et qui, bien loin

d'entraver la liberté, la fantaisie si originale du génie de Chopin, accusent le relief psychologique de ces pages et les fait vibrer sous des élans d'un enthousiasme réfléchi et d'une magnifique envolée.

× × ×

La troisième grande forme, à laquelle il serait plus équitable d'attribuer le premier rang dans la hiérarchie, comme la plus ancienne de celles que nous nous proposons d'étudier, est la Fugue. Elle témoigne d'une plus grande rigidité que la précédente, vu son caractère scholastique. La fugue fut en grand honneur chez les savants prédécesseurs du grand J.-S. Bach dans les différentes écoles musicales, d'ailleurs en nombre très réduit, qui existaient alors. Il appartenait au Cantor de Leipzig non seulement de porter la fugue au plus haut point de perfection formelle, mais encore de lui communiquer une vie intense, une flamme inspiratrice animant les combinaisons les plus déterminées, telles que nul parmi les consciencieux zélés de la fugue n'avait pu s'en prévaloir.

Nous savons que la fugue consiste en l'application méthodique du contrepoint selon certaines règles précises qui se rapportent à l'édification d'un seul morceau, à l'aide d'éléments obéissant aux lois modales et tonales. Or nous cherchons à savoir quelles possibilités ont les lois musicales qui gouvernent cette « architecture contrapuntique » de la fugue, d'excéder le cadre où elles évoluent, par la voie d'une sorte de « géométrie sonore », de « mathématiques musicales », comme on l'a dit fréquemment.

Remarquons que la fugue, à l'opposé des formes précédentes, ne vise pas un « caractère » musical défini; son pouvoir expressif peut sembler limité, en réalité, s'il est soumis à un contrôle intellectuel minutieux, il ne subit par contre nulle entrave sentimentale: la fugue peut être grave ou plaisante, recueillie ou désinvolte, elle peut revêtir les aspects les plus divers de la pensée musicale. Mais on peut considérer qu'elle est particulièrement propre à créer une impression de sérénité, d'harmonie supérieure, d'ordre immuable qui survole les manifestations purement humaines.

Quel est donc « l'esprit » qui gouverne les lois musicales de la fugue? Plus que dans la sonate, le rôle de l'esprit paraît ardu. Comme pour cette grande forme, il lui appartient d'extraire de la loi ce qui en constitue la substance vivante. Mais tandis que la sonate est le cadre naturel permettant les amples expositions d'idées et l'épanouissement des grands sentiments de l'âme, dans la variété de ses différents morceaux, la fugue, aux dimensions beaucoup plus restreintes, ne semble pas offrir des possibilités aussi riches. Procédé musical tout à fait déductif, elle se con-

tente d'un argument thématique initial, bref, concis, dont elle tire toutes les conséquences logiques. Il est vrai que la relative étroitesse du champ d'action offert par la fugue est compensée par la pluralité des voix inhérente au style du contrepoint; ce style bénéficie d'une supériorité polyphonique incontestable, et par suite ne le cède en rien, pour la plénitude sonore, à l'écriture harmonique habituellement en usage dans la sonate. En somme, et du point de vue général, ne l'oublions pas, la condensation proprement « musicale » de la fugue se trouve pour les raisons indiquées plus haut, accrue au détrimement, pouvons-nous dire, des ressources proprement psychologiques, sinon spirituelles.

Ainsi donc, l'esprit de la loi musicale dans la fugue peut se targuer de prérogatives qui font défaut à celui qui régit la loi de la sonate. Dans la fugue, la loi ne tient pas véritablement l'inspiration musicale sous sa dépendance: celle-ci n'est pas assujettie à la codification personnelle, et de son côté, la loi n'en favorise pas les coups d'aile, tout au plus a-t-elle le pouvoir de lui faciliter l'éclosion d'ingénieuses trouvailles. Mais elle maintient constamment la pensée musicale dans une atmosphère de noblesse, d'élévation spirituelle, car la fugue demeure le refuge de ce que l'on appelle couramment la « musique pure ». Ici, pour moi, réside la caractéristique principale de l'esprit qui plane au-dessus de la loi contrapuntique de la fugue. Si cet esprit ne favorise pas l'« originalité » inspiratrice, il permet la réalisation d'une ordonnance musicale quasi impersonnelle où les passions de l'âme sont sublimées, en un dépouillement de nature supra-psychologiques. C'est l'absence de sensibilité proprement « individuelle » qui nous frappe particulièrement dans la fugue; l'esprit de la musique fuguée atteint de la sorte à une ampleur tout à fait générale, même dans le cadre de sentiments simples, d'intensité moyenne, parce que la loi fuguée relève d'une esthétique à la fois luxuriante et sobre, où la langue musicale, très riche, est cependant désincarnée, afin de traduire les idées musicales stylisées à l'extrême.

Ogier de LESSEPS.

(A suivre).

