

ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

V

J'ai osé, mon Cher Lecteur, risquer une définition de la Musique, et aujourd'hui vous êtes sans doute me taxer de timidité excessive, car je ne ferai point preuve de la même audace en ce qui concerne le style, notre objet principal.

La Musique, son but, ses moyens, son champ d'action peuvent en effet se préciser dans une certaine mesure, s'analyser jusqu'à un certain point même, dans le détail, au moyen des procédés ordinaires d'investigation scientifique et philosophique. Mais ce serait une erreur, selon nous, d'appliquer ces mêmes procédés à une matière aussi subtile, aussi soumise à la sensibilité, à l'imagination, voire à la fantaisie personnelle de l'artiste, que celle dont nous nous occupons présentement. Le style échappe à toute loi, à toute mesure précise, alors que les principes de la *modalité*, que nous avons définis dans notre précédent article, sont aisés à déterminer par des raisons d'ordre logique universel, telles que la symétrie, l'équilibre, la proportion. Mais puisque nous avons admis que la *modalité* peut comprendre toutes les manières d'être de la musique, tous ses visages si l'on peut nous permettre cette expression, nous ne trouverons guère de meilleure façon d'exprimer ce que représente pour nous le style que de dire qu'il est une *modalité affective d'ordre subjectif*.

Ce n'est certes point là une définition, et vous pouvez critiquer, à juste titre, ce que cette expression peut avoir de vague au regard de la raison pure ! Mais s'agit-il toujours de raison en matière d'art ? A vouloir trop philosopher sur l'esthétique on s'embarque volontiers dans des théories et des classifications que l'expérience et que l'œuvre de l'homme lui-même, se chargent bientôt de jeter à bas. Que reste-t-il, par exemple, aujourd'hui de la classification des styles (*simple, sublime, tempéré* !) établie par Cicéron, et que la rhétorique scholastique a adoptée pendant de longs siècles ? Il paraîtrait presque ridicule d'y faire allusion aujourd'hui, et nous devons éviter de tomber dans de pareils errements. Nous pensons donc, qu'après les distinctions que nous avons déjà établies, et celles que nous allons établir encore, la notion du style se dégagera, pour vous, de façon assez nette pour que vous puissiez saisir l'ensemble des caractères que nous essayerons de déterminer lorsque nous en viendrons à l'étude des quelques cas particuliers que nous nous proposons d'envisager. Nos précédentes considérations sur la *modalité* entraînent, en effet, trois distinctions fon-

damentales, sur lesquelles il est, je crois, nécessaire d'insister encore, avant que de passer outre.

La première, à laquelle nous avons fait déjà allusion dans une note parue dans la préface du présent essai (1) nous permettra de ne point confondre le style avec la *forme*. C'est là une erreur fréquente dans laquelle il faudrait se garder de tomber. L'on peut, je crois, donner le nom de *forme* à ce que nous avons désigné comme étant la *modalité d'ensemble*. Or cette modalité est très loin d'être entièrement soumise à la fantaisie créatrice du compositeur.

En premier lieu elle est régie par l'*idée* musicale. Nous avons vu précédemment, en ce qui concerne deux des *allegros* des Symphonies de Beethoven, qu'ils étaient commandés l'un et l'autre par un rythme unique (2). Ce rythme fait partie de l'idée et sa persistance n'a d'autre raison d'être que l'unité. Elle ne constitue en aucune façon une marque de la personnalité de Beethoven, elle n'est point son style, et c'est autre part que nous le devons aller chercher.

En outre vous n'ignorez point qu'il existe, en musique, des formes, dites *traditionnelles*, auxquelles nombre de compositeurs se sont conformés, et quelques-uns, de nos jours, se conforment encore. Telles sont, par exemple, la *Sonate* et la *Fugue*, dont vous connaissez, certainement, tout au moins les caractéristiques essentielles. Ces caractéristiques se retrouvent dans tous les ouvrages écrits suivant ces formes, ouvrages qui accusent pourtant des différences considérables de style. Un exemple frappant de ce fait nous serait fourni par le seul Beethoven, puisque, chez lui, l'on a pu, avec juste raison, distinguer jusqu'à trois styles différents. Et cependant l'analyse de ses premières comme de ses dernières sonates nous montre qu'il ne s'est point écarté sensiblement de la forme traditionnelle. On ne saurait davantage faire de comparaison entre le style d'une œuvre contemporaine, telle, par exemple, que la *Sonate* pour piano et violon de César Franck, et celui d'une Sonate de Beethoven. Cependant ce sont-là des ouvrages régis par des principes très analogues au point de vue de la forme, et sur ce dernier point, mais sur celui-là seulement, un parallèle peut parfaitement s'établir. Nous trouverons de même une profonde différence de style entre une *Fugue* de Bach et une *Fugue* de Haendel, écrites cependant à peu près vers la même époque, et établies l'une et l'autre sur le même plan, suivant la même formule.

Cette distinction nous apparaît comme d'au-

(1) Voir « Guide » N° 2, p. 25.

(2) Voir « Guide » N° 9, p. 250.

tant plus nécessaire, qu'on a pu souvent confondre la forme et le style. C'est ainsi que l'on emploie couramment l'expression *style fugué*, pour désigner une œuvre écrite en réalité en forme de fugue. Expression inexacte. car si l'on parle style, on désigne une manière particulière, une modalité affective subjective. Ce n'est le cas ni pour la forme-fugue, ni pour la forme-sonate.

Au sujet de ces formes traditionnelles vous allez, mon Cher Lecteur, je le sens, me poser tout de suite une objection. Il a bien fallu, direz-vous, qu'un compositeur à un moment donné de l'histoire, les ait créées, imaginées de toutes pièces en quelque sorte, car elles n'existaient point avant lui. Création subjective, personnelle, direz-vous, que les compositeurs qui ont suivi n'ont fait qu'imiter, et qui, par conséquent, fait bien partie de cette modalité subjective que vous appelez style. L'objection, en vérité, serait sérieuse, si les faits historiques ne venaient complètement la contredire. Ces formes, en effet, sont bien loin d'être nées spontanément et d'un seul coup : elles se sont lentement et très progressivement constituées, et souvent même elles ont subi d'assez profondes modifications dans leurs caractères généraux pour qu'il devienne difficile de les reconnaître, quand on considère des œuvres appartenant à des époques suffisamment différentes. La plupart du temps, les compositeurs les ont suivies inconsciemment, et les théoriciens n'en ont formulé les lois que bien après eux. Le fait qu'un grand nombre d'auteurs les ont pratiquées, montre simplement qu'elles correspondaient, dans une certaine mesure, en eux, à un besoin de logique, et non à une expression affective personnelle.

La logique, pour universelle qu'elle soit, n'en subit pas moins une évolution dans les diverses manières dont elle s'exprime. Ainsi en a-t-il été, nous l'avons vu, des modalités rythmiques et harmoniques applicables à la musique. Tout en demeurant logiques dans leur essence, elles ont pu prendre au cours des âges des aspects variés. Ces aspects ne vont-ils donc pas constituer véritablement ce que l'on peut appeler le *style* d'une époque ? Evidemment si l'on considère les choses ainsi, et si au lieu de prendre l'œuvre d'un seul homme, on observe celle qu'a produite une collectivité déterminée, le style sera très près de se confondre avec la forme. Mais ce genre d'observation, veuillez le noter, conduira forcément à des remarques d'ordre dans une certaine mesure général, et par conséquent objectif.

A notre point de vue, parler du *style* d'une époque, serait donc beaucoup plus s'occuper de la *forme* d'art et des *moyens esthétiques* particu-

liers à cette époque, — formes et moyens dont on peut suivre la trace dans l'ensemble des productions qui la caractérisent, — que rechercher la marque du style proprement dit, dont le caractère essentiel est l'individualité. Je sais bien que l'on dit couramment le style Louis XIV ou Louis XV. Mais on emploie cette expression principalement pour des arts plastiques, tels que l'architecture ou l'ameublement, où l'expression, c'est-à-dire la modalité *affective*, n'a qu'une place très restreinte. Dans ces cas, l'on peut, sans inconvénient, confondre forme et style. Il n'en est pas du tout de même en musique. L'expression y joue un rôle primordial, aussi considérable peut-être que dans l'art oratoire ou poétique, et je crois qu'aucune personne sensible à la musique — vous êtes certainement de celles-là mon Cher Lecteur — ne voudra contredire cette affirmation Je n'en voudrais, d'ailleurs, d'autre preuve que cette extrême mobilité et diversité, cette instabilité des formes que nous y rencontrons, et dont la source principale est précisément, chez le compositeur, la recherche de l'expression. La forme est donc, dans son ensemble, l'essence plastique de la musique, le style en est l'essence expressive individualisée. Il touche plus particulièrement au côté affectif de notre être (1).

Cette distinction en amène tout naturellement une autre qui n'est pas moins indispensable ; c'est celle entre le style et l'*écriture*.

Ici nous touchons à un point plus délicat, plus subtil, plus difficile à saisir que le précédent. Essayons toutefois de le préciser. Par *écriture* nous entendons un certain nombre de tournures, un certain choix de moyens qui résultent, chez le compositeur, d'*habitudes* acquises soit par l'éducation, soit par l'expérience, soit enfin par l'influence du milieu dans lequel il vit. Vous saisissez aisément qu'elles ne font pas partie intégrante de sa personnalité, en tant qu'elles sont le résultat de l'esprit d'imitation, — du *mimétisme* pour employer une expression actuelle, — ou de la discipline d'école, et par conséquent qu'elles ne sauraient se confondre avec le style. Mais quand ces habitudes sont le fruit de l'expérience personnelle de l'artiste, la question devient beaucoup plus difficile à trancher, car il est à peu près assuré qu'elles ont eu, au moins à un moment donné, leur origine dans un certain besoin d'expression. Un César Franck, par exemple, se plaira à la modulation à la *terce majeure* supérieure, que d'autres auteurs négli-

(1) Ce que confirment entièrement les courbes « dynamogéniques » de MM. Bourquez et Deneréaz auxquelles nous avons fait allusion précédemment, et qui ont été établies suivant la méthode psychophysologique.

geront complètement. Habitude acquise, correspondant à l'expression d'un mouvement d'élevation de l'âme, et semblant bien, en son œuvre, dans la plupart des cas, correspondre à ce sentiment. L'écriture paraîtrait-elle donc ici ne faire qu'un avec le style ? Vous entrevoiez cependant la nuance : il est en effet de simples habitudes de plume — et c'est là l'écriture proprement dite — qui, quoique acquises par expérience personnelle, peuvent être seu-

lement engendrées par des raisons de convenances ou de goûts particuliers, et non par un désir spécial d'expression. C'est sur ce point, il faut le reconnaître, que l'on peut aisément errer, et vous devez juger, par là, de la connaissance approfondie de l'œuvre d'un auteur qu'il est nécessaire de posséder, si l'on veut aboutir à la juste appréciation des marques caractéristiques de son style.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

A travers la Critique

Sur le **Cloître**, de MICHEL-MAURICE LÉVY (1^{re} représentation à l'Opéra-Comique) :

‡ **M. R. Charpentier** (Chanteclerc) : « La partition... est bourrée de musique, d'une musique saine, robuste et d'une exemplaire distinction. »

‡ **M. H. Malherbe** (Temps) : « M. M.-M. Lévy est supérieurement doué pour le théâtre. Il a le mouvement, la véhémence bien mesurée du discours, l'exagération qu'il faut pour l'éloquence dramatique, l'expression intense, frappante. »

‡ **M. M. Boucher** (Avenir) : « ... il faut admirer les accents pathétiques que le compositeur a su trouver au 2^e et 3^e (actes). »

‡ **M. L. Laloy** (Ere Nouvelle) : « L'auteur aime les chefs-d'œuvre et a choisi de bons modèles : Wagner, Debussy, Moussorgski... M. Lévy a raison d'invoquer les précédents. Dès qu'il s'en écarte, son orchestre devient lourd et son harmonie grossière. »

‡ **M. L. Vallas** (Impartial Français) : « Le vocabulaire musical de M. Lévy, sa syntaxe, son éloquence n'appartiennent pas à l'art d'aujourd'hui ; ils ne se rattachent même pas au debussysme des vingt-cinq dernières années ; ils remontent plus haut, jusqu'au siècle précédent et rejoignent une époque où le wagnérisme se mêlait au frankisme. »

‡ **M. E. Vuillermoz** (Excelsior) : « ... Langue de lettré qui n'a pas la prétention de renouveler le style de son temps, mais qui parle avec facilité, avec éloquence et avec goût le beau vocabulaire moderne de Wagner, enrichi et affiné par Debussy, avec quelques locutions plus spécifiquement théâtrales de Bruneau. »

‡ **M. L. Schneider** (Information) : « Musique monotone... »

‡ **M. P.-B. Gheusi** (Figaro) : « Dans ce tumulte de nobles phrases, acidulées de dissonances modern-style, le filaire railleur de Betove s'abstient, le plus souvent d'éclater de rire. »

‡ **M. P. Veber** (Petit Journal) : « La musique... est tout à fait soignée ; elle n'a qu'un tort, celui d'hésiter entre deux formules : l'ancienne et la nouvelle... »

‡ **M. P. Maudru** (Comœdia) : « Partition remarquable, par la substance mélodique et harmonique, par l'élevation d'une pensée sans défaillance, d'un discours sans remplissage, par la largeur des récitatifs, par une écriture savante, mais sans excès, sans recherche de parade, et qui ne vise qu'à l'expression exacte de son émotion. »

‡ **M. A. Mantel** (Rappel) : « M. Michel-Maurice Lévy est incontestablement doué pour la musique

dramatique... L'orchestre donne bien dans un bel équilibre. »

‡ **M. G. de Pawlowski** (Journal) : « Que donnerait à l'Opéra-Comique un talent humoristique aussi puissamment original ? On attendait avec impatience de le savoir. Eh bien ! c'est très simple : M. Michel-Maurice Lévy n'a plus, comme ses confrères en Opéra-Comique, qu'à entrer à l'Institut. »

‡ **M. R. Dézarnaux** (Liberté) : « Dès le prélude, où se développe le thème du remords de Balthazard, et où le compositeur a tenté, dirait-on, de retrouver le dynamisme des thèmes de Tristan, ce sont les déchirements d'une conscience et le heurt de quelques âmes qu'il s'est efforcé de décrire, aussi fortement qu'il l'a pu. »

‡ **M. G. Bret** (Intransigeant) : « ... Partition d'une sincérité, d'une tenue, d'une qualité technique qui méritent considération et qui n'ont pas été sans faire impression sur le public. »

‡ **M. A. Cœuroy** (Paris-Midi) : « Il aurait fallu s'appeler Wagner, Debussy ou Moussorgski pour résoudre, par la variété des rythmes et la symbolique des timbres un problème aussi complexe. Il s'ensuit que « l'enthousiasme intérieur » n'éclat et « la flamme instinctive » ne s'allume qu'à partir du second acte, sur les prenans appels du poème pathétique. »

‡ **M. L. Aubert** (Paris-Soir) : « Procédés connus... »

‡ **M. G. Samazeuilh** (L'Opinion) : « Il y a trouvé (dans le 2^e tableau) des accents d'une douleur sincère, et qui ont justement frappé l'auditoire. Le reste de l'ouvrage atteste une homogénéité de style et d'écriture, une noblesse de sentiment, dignes d'être loués même de ceux qui peuvent leur reprocher quelque uniformité dans l'invention thématique et une réalisation orchestrale parfois bien chargée pour la nette perception des voix. »

Sur les **Ballades françaises** de PHILIPPE GAUBERT (1^{re} audition aux Concerts Colonne) :

‡ **M. Ad. Boschot** (Echo de Paris) : « M. Ph. Gaubert vient encore de montrer que l'orchestration n'a pas de secret pour lui. Ses Ballades ont reçu le meilleur accueil. »

‡ **M. P. Le Flem** (Comœdia) : « Le musicien a commenté les textes vibrants du poète dans un juste sentiment de la mesure et de la couleur. Il dessine avec netteté sa ligne mélodique et lui confie d'heureuses inflexions qui en précisent et en accentuent le sens. »

‡ **M. Stan Golestan** (Figaro) : « ... musique puissante colorée et d'allure populaire... L'œuvre dans son ensemble est pleine de saveur et de séduction. »

‡ **M. A. Bruneau** (Matin) : elles « traduisent de manière énergique, saisissante et vibrante le sentiment simple des poèmes. »