

ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

ERRATA. — Je dois d'abord, mon Cher Lecteur, vous prier d'excuser, dans ma précédente cause-rie, un « lapsus » de plume qui a pu jeter quelque trouble dans votre esprit, surtout étant donnée la lecture attentive de mes « Quelques notions d'harmonie » à laquelle vous m'affirmez vous être livré assidûment... Vous avez remarqué (p. 411 du « Guide » N° 15 du 14 janvier, 1^{re} col., 12^e ligne avant la fin) qu'il est question de l'accord de « sixte sensible ». Or, en vous reportant à l'exemple, vous vous êtes convaincu qu'il s'agissait non pas du 2^e renversement de l'accord de 7^e de dominante, mais bien du 1^{er}, c'est-à-dire de l'accord de « quinte diminuée et sixte ». Effectivement il faut lire ainsi, en ajoutant : « sur la sensible », car je voulais surtout vous faire remarquer — c'est là le point important — que la sensible est à la basse ; c'est ce qui a fait que ma plume s'est trouvée plus prompte que ma pensée...

J'en profite pour rectifier du même coup quelques « coquilles » typographiques qui rendent obscur le sens de certains passages :

P. 410 1^{re} col., 3 lignes avant le bas de la page, au lieu de : « cet ouvrage principalement... » lire : « cet ouvrage — principalement... » P. 411, 1^{re} col., ligne 28, au lieu de « douce comme lointaine... », lire : « douce, comme lointaine... ».

VI

Nous avons examiné, dans notre précédent entretien, quelle était la part du style dans le thème, image primitive de l'idée musicale. Il nous faut voir maintenant quel rôle celui-ci va jouer dans le développement du thème.

le vous fais remarquer, tout d'abord, mon cher Lecteur, que je dis : *développement du thème* et non pas *développement de l'idée*. L'idée ne se sépare pas, en effet, du développement : elle ne saurait être complète sans lui ; elle le conditionne d'abord, en ordonne ensuite le détail expressif.

Ceci vous fait comprendre pourquoi il existe — et vous en connaissez — de la musique où l'on peut aisément discerner des thèmes et des développements, établis suivant toutes les règles de l'art, et cependant où l'on ne peut trouver aucune idée véritable. C'est précisément parce que ces thèmes, tant dans leur exposé, que dans la manière dont ils sont, par la suite, mis en œuvre manquent de cette qualité primordiale, essentielle, qui vivifie l'œuvre, et qui n'est autre chose que le style même.

Le thème nous révèle déjà, par certains détails sonores particuliers, la personnalité du compositeur, mais c'est, encore mieux peut-être, le développement qui va nous accuser ce que nous cherchons ensemble, c'est-à-dire les traits de sa physionomie.

Il ne faudrait pas croire que le degré de liberté plus ou moins grand qu'autorise une forme musi-

cale traditionnelle déterminée, choisie plus ou moins arbitrairement, et suivie plus ou moins strictement, plus ou moins consciemment même, par le compositeur, puisse avoir, à ce point de vue, la moindre importance. Nous avons déjà distingué le style de la forme : cette distinction devient encore plus claire ici. Nous connaissons nombre de *fantaisies* traitées dans une forme absolument libre, qui, par conséquent, semblerait devoir laisser à leurs auteurs toute la liberté requise pour exprimer leurs idées d'une manière personnelle, et qui cependant manquent totalement de style, alors que, par exemple, nous discernons aisément les marques de celui-ci, en comparant deux *allégros* de sonate de Mozart et de Beethoven, établis cependant d'après les mêmes règles, et avec, il y a lieu de l'observer ici, des procédés de développement souvent très voisins.

Le thème n'étant, en somme, que la substance de l'idée, son raccourci, celle-ci, pour s'exprimer complètement, a essentiellement besoin du développement. C'est de ce besoin même que sont nés les *procédés*, dits d'école, tels que l'imitation, la fugue, les marches harmoniques, etc..., que nous avons rencontrés dans nos précédentes études. Ces moyens techniques, tous les musiciens du passé, et les contemporains eux-mêmes en font usage, mais lorsque le style fait son apparition au milieu de ces procédés, connus pourtant et exploités depuis des siècles, nous en sommes vivement frappés néanmoins. Cela tient à ce que, chez le compositeur né, le développement est toujours conditionné essentiellement par l'idée, quelle que soit la forme qu'il puisse affecter par son côté extérieur.

L'idée est essentiellement *une* : sinon le résultat serait, tout d'abord, la *pluralité* des œuvres. C'est l'idée et l'idée seule, en effet, qui fournit le lien indispensable entre les différentes parties d'une même œuvre, d'une sonate, par exemple. Ceci ne veut pas dire, et par cet exemple vous le comprenez de suite, que l'idée ne soit susceptible, en vertu de la loi mystérieuse et encore mal définie d'ailleurs, de l'association, de se traduire en un certain nombre d'images sonores, de thèmes en un mot, de nature variée, offrant même entre elles, assez souvent, des contrastes très nettement apparents. Donc l'unité d'idée n'implique en aucune manière l'unité de thème. Du reste, jusqu'à Beethoven inclus le nombre des thèmes renfermés dans une œuvre en plusieurs parties pouvait être relativement considérable. Les symphonistes qui l'ont suivi, tels que Berlioz dans la *Symphonie fantastique*, et, après lui, César Franck dans sa *Symphonie* et ses ouvrages de musique de chambre, ont employé un nombre plus restreint de motifs essentiels, peut-être dans un dessein d'unité, mais plus

probablement encore parce qu'ils sentaient le besoin de préciser davantage leur idée, et de l'exposer mieux ainsi à l'esprit de l'auditeur. De là est née cette forme qu'on a appelée *cyclique*. Et l'on peut ajouter que c'est à une conception analogue que l'on doit le *leitmotiv* wagnérien (1).

Vous voyez ainsi, à mesure que nous pénétrons plus avant dans l'analyse, se préciser le rôle que joue chez le compositeur, le désir d'expression de l'idée qui est à la base de toute pièce de musique. De ce désir naissent tout d'abord ces images sonores, embryonnaires en quelque sorte, qui sont les thèmes. En vertu du principe de l'association, ces images se relient entre elles : puis leurs éléments constitutifs prennent tour à tour une importance plus ou moins grande et créent, dans la matière sonore, des mouvements diversifiés. C'est là le seul véritable objet du développement symphonique ou dramatique (2). Et c'est surtout dans « cet ordre et ce mouvement qu'on met dans les idées » que se révèle le style, à condition toutefois que l'on veuille bien prendre ici le mot *idée* qu'emploie Buffon, et qui, en littérature, a une signification précise, dans le sens particulier d'*image sonore*.

C'est évidemment à cette dernière signification que se réfère un éminent maître contemporain lorsqu'il entend désigner par *première* et *seconde idée* les deux éléments principaux qui constituent la matière mélodico-harmonique d'un *allegro* de sonate. L'expression consacrée de *thème* nous apparaît, pour notre part, comme beaucoup plus juste : en fait, ainsi que nous souhaitons l'avoir démontré, il n'y a qu'une seule idée directrice. C'est elle qui a fait éclore ces images sensibles : premier, deuxième, et parfois même troisième thème et qui donne la vie à leur développement. C'est elle qui, passant par la personnalité du compositeur, lui a permis d'imprimer à ces divers éléments un ordre, une direction, un mouvement propres.

L'analyse, même la plus poussée, même la plus subtile, ne permet pas toujours d'apercevoir

entre les divers thèmes constitutifs d'un même ouvrage le lien mystérieux qui les unit, et qui fait qu'ils nous apparaissent comme étant la suite naturelle les uns des autres.

Certains développements, de même, — nous en trouvons de fréquents exemples chez Mozart —, ne se réfèrent à aucun procédé connu, ne peuvent se justifier par aucune nouvelle présentation d'éléments précédemment exposés, et ne semblent avoir d'autre origine que la seule association des images. Le lien existe pour nous cependant : ce lien c'est d'abord l'idée — qu'en musique il est, la plupart du temps, impossible de préciser, en l'absence d'indications de la part de l'auteur — mais c'est aussi, et principalement, peut-on dire, le style.

Pour prendre un exemple, toujours dans le premier mouvement de la *Symphonie héroïque*, puisque nous y avons déjà fait allusion, il est aisé d'apercevoir que le second thème de ce mouvement doit son éclosion à l'élément syncopé qu'introduisent les premiers violons à la 4^e mesure de l'exposition du premier (V. ex. 2, p. 410 du « Guide » N^o 15), d'une part, et que, d'autre part, ses autres éléments sont préparés par les groupes mélodiques et rythmiques de la transition qui précède. Mais là s'arrête l'analyse. L'unité se fait surtout, pour l'auditeur, par le pouvoir de ce style mâle et énergique aux brusques sursauts, aux révoltes soudaines, desquels on pourrait voir un exemple saisissant, outre ceux que nous avons donnés déjà, dans les syncopes placées alternativement sur le 2^e et 3^e temps de la mesure, transformant subitement en *binaires* le rythme *ternaire* précédent et venant avec une rudesse presque sauvage, arrêter l'essor, dès la 25^e mesure, d'un développement, à peine ébauché, du premier thème, suivant le procédé ordinaire de la marche harmonique. De même l'analyse entière du développement que nous ne pouvons entreprendre ici, et qui d'ailleurs a trop souvent été faite pour qu'il nous paraisse utile de nous y arrêter à nouveau, nous révélerait partout l'empreinte naissante de la griffe du lion. Nous voulons simplement retenir de ce développement* un passage particulièrement intéressant au point de vue que nous avons signalé plus haut, c'est celui où toute la matière rythmique et mélodique des thèmes précédents semblant avoir été épuisée, où le rythme du deuxième motif s'étant éteint en un saisissant *decrescendo*, l'on peut croire être descendu dans les profondeurs d'un abîme, lorsque apparaît enfin dans la lointaine tonalité de *mi mineur*, aux hautbois (1), cette phrase nouvelle, que M. Vincent d'Indy appelle « troisième idée », et qui semble concentrer, en quelques mesures, la plus poignante expression de la douleur humaine.

(1) Voir la note à la page 475.

(1) Le principe de l'unité thématique n'est, au fond, qu'un procédé d'école qui n'a rien à voir avec le style. Il est d'ailleurs très ancien. Sans qu'il soit besoin d'insister à ce point de vue, la plupart des « Messes » écrites par nombre de compositeurs, même antérieurs à Palestrina, ne comportent qu'un seul thème.

(2) Le développement dramatique se trouve être, par le fait que l'idée y est nettement précisée sans le secours de la musique, d'essence beaucoup plus libre que le développement symphonique. Il est certain toutefois que l'unité d'un ouvrage lyrique est bien loin d'être animée par la seule unité de l'idée littéraire. C'est ce qui justifie le principe wagnérien qui veut que la musique du drame vive, elle aussi, de sa vie propre. Mais si le principe reste juste, le « procédé » du « leitmotiv » demeure cependant critiquable.

Sans doute peut-on encore trouver là des éléments appartenant aux thèmes principaux (rythme syncopé de l'accompagnement des premiers violons dérivés du premier thème; rythme de la 2^e mesure déjà entrevu dans le deuxième), mais l'aspect de ce passage est, dans l'ensemble, tellement nouveau, que nous nous trouvons impuissants, en fin de compte, à en fournir d'autre explication logique que celle que peuvent nous suggérer la considération de l'idée directrice et de l'association des images, d'une part, et d'autre part du style même de Beethoven dont cette page porte la marque la plus nette.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

(1) M. Vincent d'Indy donne ce thème comme étant exprimé ici par les 2^{es} violons et altos unis. Il est difficile de se prononcer, tout ce passage étant de caractère particulièrement harmonique et rythmique. Les carnets d'esquisse ne sauraient constituer à l'appui de cette thèse une preuve suffisante, Beethoven ayant pu se borner à noter la « basse » du thème. Ce que nous avons écrit à la fin de notre chapitre précédent au sujet de l'orchestre de Beethoven semble justifier notre manière de voir.

EN LISANT...

M. Paul Valéry (Fleurs du mal), donne ces commentaires sur le classicisme : « Tout classicisme suppose un romantisme antérieur. » Tous les avantages que l'on attribue, toutes les objections que l'on fait à un art « classique » sont relatifs à cet axiome. « L'essence du classicisme est de venir après. » « L'ordre » suppose un certain désordre qu'il vient réduire, « La composition », qui est artificielle, succède à quelques cahots primitifs d'intuition et de développements naturels. La « pureté » est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la « forme » n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression. Le « classique » implique donc des actes volontaires et réfléchis qui modifient une production « naturelle », conformément à une conception « claire » et « rationnelle » de l'homme et de l'art. Mais comme on le voit pour les sciences, nous ne pouvons faire œuvre rationnelle et construite par ordre que moyennant un ensemble de « conventions. » L'art classique se reconnaît à l'existence, à la netteté, à l'absolutisme de ses conventions ; qu'il s'agisse des trois unités, des préceptes prosodiques, des restrictions du vocabulaire, ces règles, d'apparence arbitraire, firent sa force et sa faiblesse. Peu comprises de nos jours et devenues difficiles à défendre, presque impossibles à observer, elles n'en procèdent pas moins d'une antique, subtile et profonde entente des conditions de la jouissance intellectuelle sans « mélange ».

Louis Vuillemin nous écrivait le 14 janvier à propos de la réunion de protestation contre les prétentions éphémères émises par le fisc : « Je m'associe de tout cœur à votre initiative. Croyez-moi ; il n'y a qu'un moyen efficace : l'action directe. C'est souverain pour faire rentrer dans leur coquille les escargots baveux du buisson administratif ! »

Les Livres

Le Cas Wagner par JEAN MARNOLD (1 vol. Legoux, édit.) :

Ce volume de polémiques et de polémiques violentes est une réédition. Le critique du *Mercur* de France y présente « revus et augmentés, parfois condensés ou même amalgamés » des articles écrits pendant la guerre et relatifs principalement à l'exécution en France des œuvres de Wagner. La forme alerte des attaques et des ripostes n'est dénuée ni d'esprit, ni d'agrément mais le sujet a vieilli : les festivals Wagner sont à l'ordre du jour !

Léo Delibes par HENRI DE CURZON (1 vol. Legoux, édit.) :

Delibes a détruit bon nombre d'œuvres mais celles qu'il a épargnées le temps les a plongées dans l'oubli. Certes tout le monde connaît « Lakmé », « Coppélia », « Sylvia », « Le Roi l'a dit », pour les avoir entendues sinon au théâtre du moins dans les jardins publics, quand il y avait encore des musiques militaires. Mais qui pourrait citer une phrase des « Musiciens de l'orchestre », des « Deux sous de charbon », du « Serpent à plumes », de l'« Ecosais de Chatou » et de tant d'opérettes, de ballets-comédies et d'opéras-bouffes où Delibes a dispersé les trésors de sa verve, de son entrain, de sa grâce et de son esprit ? Ce livre donnera-t-il à un manager intelligent et... hardi l'idée d'exhumer quelques-unes de ces œuvrettes. Ce n'est point impossible. Au reste il contient d'utiles analyses littéraires et une biographie joliment trépassée où fourmillent de savoureuses anecdotes.

Le Jazz par ANDRÉ COEUREY et ANDRÉ SCHAEFFNER (1 vol. Aveline, édit.) :

Cette étude, dans une collection qui s'intitule La Musique Moderne, était de rigueur et même, pour appartenir encore à l'actualité, elle était urgente : le jazz est mort, paraît-il, en Amérique ! Les auteurs y ont utilisé, avec grande habileté — c'est-à-dire avec agrément pour le lecteur — une documentation abondante qui touche non seulement à la musique mais à l'histoire et à l'ethnographie. Viennent d'abord des considérations intéressantes sur la musique pure et la musique élémentaire, des descriptions aimables d'instruments utilisés par les nègres, un chapitre sur la voix du nègre, puis, la naissance du jazz, son développement, son influence et à ce propos une sélection de réponses faites à une enquête de Paris-Midi, enfin, des fragments littéraires consacrés au jazz et cette affirmation terminale : « En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il est vie. Il est art. Il est ivresse des sons et des bruits. Il est joie animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui ». Le « nous d'aujourd'hui » ne serait-il plus que cela ? La phrase qui clôt ce plaidoyer toujours bien écrit, toujours attrayant, jette en mon esprit quelque inquiétude !

G. BENDER.

« Les belles œuvres triomphent toujours avec l'aide du temps, mais les grands musiciens meurent quelquefois à la peine. »

[S.-Saëns.]