

quée par d'autres problèmes, demeure le fait des gens de qualité. Citons seulement Albert Besnard, le Suédois Zoru et le Belge Evenepoel. Plus purement dessinateurs furent Charles Milcendeau, François Guiguet et même Roger de la Fresnaye. L'Italien Modigliani devait enfin revenir au style, un style à la fois primitif et maniéré.

x x x

L'évolution de la sculpture au XIX^e siècle est assez semblable à celle de la peinture. On part du style assez marqué d'un Chinard, cet Ingres du médaillon, pour aller de plus en plus vers le réalisme mouvementé de Carpeaux et de Rodin, puis pour voir réapparaître le retour à la pureté avec Joseph Bernard, suivi de nos jours par Maillol, Despiau, Poisson, Drivier et bien d'autres. Seulement la floraison nettement réaliste est plus tardive. Sans doute les sculpteurs impériaux, Ramey, Corbet, Chaudet sont-ils en tant que portraitistes, assez voisins du peintre David ; sans doute François Rude (1784-1855) équilibre-t-il magnifiquement l'observation et la transposition dans son *Mercure* ; sans doute Barye fait-il de même lorsqu'il modèle ses tigres et ses éléphants ; mais même chez David d'Angers, chez Préault et les romantiques, le sentiments de l'ordonnance nécessaire persiste. Plus encore chez Pradier (1792-1852), sculpteur de figures gracieuses, chez Duret, chez Etex, chez Jouffroy, chez Jaley, chez les portraitistes Dantan aîné ou A. Barre, chez Maindron enfin l'auteur de ce chef-d'œuvre de classique harmonie, la *Velléda* du jardin du Luxembourg. Il faut attendre Clésinger, Carpeaux (1827-1875), Falguière, Rodin même (1840-1917) pour que l'emporte définitivement le réalisme de mouvement et de caractère, le mouvement trouvant sa joyeuse expression avec la *Danse* de Carpeaux, le verisme expressif avec les *Bourgeois de Calais*, la *Vieille Heaulmère* et les bustes de Rodin. Dalou et Desbois lui font cortège à côté d'éclectiques comme Chapu, Frémiet, Mercié ; c'est le triomphe du pittoresque, des oppositions d'ombre et de lumière, du travail visible de la boulette de glaise écrasée au pouce ; mais déjà avec Bourdelle refléurit le lyrisme héroïque et sentimental (monument du *Général Alvear*), cependant que modestement l'animalier Pompon revient à la pureté de la forme.

Tristan KLINGSOR.

Glasgow-Hôtel

3, rue de la Félicité

PARIS-17^{me}

Chambres sans pension, tout confort - Prix modérés

Téléph. 50-74

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

(Suite)

Nous devons maintenant examiner la nature de l'esprit des lois dans les formes libres de l'art musical, c'est-à-dire les improvisations, les fantaisies, les scènes évocatrices dépourvues de lien unificateur. Le plus souvent ce sont les pièces romantiques qui nous offrent les exemples les plus caractéristiques de ce genre de composition favorisant extrêmement la liberté individuelle de l'inspiration créatrice. Les *Moments musicaux* de Schubert, les *Phantasies* de Schumann, les *Impromptus* de Chopin, les *Romances sans paroles* de Mendelssohn sont à ce sujet des œuvres significatives. Plus rarement chez les classiques découvre-t-on quelques productions équivalentes ; nous pouvons indiquer, à titre succinct, la *Fantaisie chromatique* de J.-S. Bach, la *Fantaisie en ut mineur* de Mozart et la *Sonate en ut dièse mineur* « Quasi una Fantasia » (applicable surtout à l'« adagio » initial) de Beethoven. De toute façon, il nous est parfaitement inutile d'entreprendre aucune analyse déterminée, puisque toutes ces œuvres sont conçues en dehors de cadres définis, et sont tributaires de semblables tendances esthétiques. Mais nous devons retenir que ces formes obéissent tout de même à des lois, et donc tenter de définir l'esprit qui anime ces dernières.

Il est bien évident que les formes « libres » sont soumises à des règles tout à fait générales mais précises et nécessaires à l'orientation normale des enchaînements musicaux, sans lesquelles aucune musique ne serait viable et sombrerait dans l'incohérence. Mais ceci ne doit pas nous épargner le soin d'indiquer ce qui détermine le sens de l'évolution musicale ainsi comprise. Or, indubitablement, la valeur psychologique de l'impression traduite par le créateur intervient comme facteur primordial, devant à coup sûr le mécanisme formel de la structure, par ce fait qu'elle agit comme cause déterminante et confère leur véritable raison d'être aux procédés de composition. Aussi bien, il n'est point question ici de loi « formelle » l'argument intellectuel ou la confidence sentimentale découvrent en eux-mêmes leur propre loi, et le déroulement musical n'est que la transcription matérielle de l'élément psychique, seul principe possédant qualité pour légiférer. L'esprit de la loi dans ces sortes d'œuvres exerce donc sur l'inspiration musicale une influence beaucoup plus importante que dans la fugue, puisqu'il est le fruit de cette inspiration même et engendre la forme au lieu d'en être le produit.

A présent, nous pouvons nous enquérir des modalités de l'esprit des lois dans la forme particulière que l'on appelle « mu-

sique à programme ». Ce sont encore les romantiques qui nous ont légué les productions les plus typiques de ce genre, car leur époque a inauguré les correspondances, l'alliage de la musique et des autres arts, dont il est résulté des fusions nombreuses et intéressantes. Berlioz et Liszt ont été les principaux tenants de ces nouvelles associations artistiques. Nous savons que les œuvres musicales de cette catégorie se rattachent à un lien d'ordre littéraire, philosophique ou religieux. Pour nous borner aux deux maîtres précédents, les *Préludes*, *Tasso*, *Faust-Symphonie* de Liszt, la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* de Berlioz, sont de telle sorte. Ce nouvel aspect des formes musicales s'applique aux différentes combinaisons de musique instrumentale, mais a trouvé son expression la plus complète et la plus variée dans le domaine orchestral, sous le nom de « poème symphonique ». Ce mode d'expression s'est beaucoup répandu et a considérablement enrichi le répertoire de la musique depuis les temps romantiques jusqu'à la période contemporaine incluse ; il n'est pour ainsi dire pas d'auteur moderne réputé qui n'y ait fait appel, et généralement avec bonheur.

Or les lois fonctionnent-elles d'une façon uniforme au sein des manifestations diverses de la musique à programme ? A considérer seulement les « lois » musicales présidant aux compositions de la musique à programme, rien ne saurait les distinguer de celles qui régissent d'autres formes, mais, précisément, nous nous attachons à l'« esprit » de ces lois, et de ce fait, la perspective s'en trouve modifiée. Cette conception selon laquelle la musique est subordonnée à des influences étrangères implique non pas restriction, mais au contraire élargissement du pouvoir expressif. La musique peut ainsi refléter le cours mouvant des choses et des êtres, en traduire les aspects les plus variés. L'innovation du genre, bien que constituant un legs du romantisme, acquiert une portée universelle, et dépasse de beaucoup le champ clos des idées et sentiments exprimés par les « anciens » classiques. L'« esprit » véritable de la loi consiste à ne pas égarer la musique au-delà de ses « frontières naturelles » où elle perdrait son autonomie. C'est grâce à l'emprise vigilante d'un esprit législatif bien compris que cette musique pourra se libérer du conventionnel, redoutable écueil, à mon sens, qui n'échoit pas au même degré à la musique pure, eu égard au minimum de « précision » descriptive et picturale exigée par la musique « à programme ».

Il est naturel que nous envisagions l'« esprit » et la « lettre » de la « lé-

gislation » musicale. Nous reviendrons un peu plus loin sur l'interprétation de ces deux termes; pour le moment, rappelons brièvement que la « lettre » s'applique à la forme, au procédé, au sens matériel de la loi, tandis que l'« esprit » vise au déroulement logique des idées, au sens spirituel de la loi, relatif à l'inspiration elle-même.

Les lois musicales établies sont-elles en état de stabilité ou en voie de devenir? La question est ardue, et donne prise à controverse. L'expression « lois établies » implique-t-elle les règles qui gouvernent notre système harmonique et polyphonique occidental? Dans ce cas, elles ne sont pas les premières en date, mais se trouvent postérieures aux conceptions « mélodiques » des diverses musiques de l'Orient, réalisées à l'aide de combinaisons modales appropriées. D'autre part, le premier seulement des deux systèmes a formé, par évolution historique, un tout cohérent et homogène, et surtout il a pu constituer un répertoire infiniment plus étendu. La musique contemporaine a donné lieu à un élargissement des principes dénommés « classiques », à une association étroite des deux systèmes; en conséquence, l'on a obtenu une plus grande richesse mélodique et harmonique. D'une manière générale, les bases classiques furent conservées jusqu'à l'ère des productions immédiatement contemporaines. Actuellement sont maintenus les fondements musicaux qui s'appuient sur les principes acoustiques naturels de la résonance sonore et de ses multiplications d'harmoniques, mais en les soumettant à un assouplissement total par le rejet pur et simple de barrières reconnues vétustes, et qui en restreignaient fâcheusement le champ d'application.

En fin de compte, les lois musicales n'offrent de garantie de « stabilité » que dans leur essence, par le côté strictement nécessaire du phénomène sonore qui en a seulement déterminé l'établissement, mais en leur ouvrant, par le seul jeu de combinaisons théoriquement et pratiquement illimitées, des perspectives toujours nouvelles. Ce n'est donc pas du tout ce côté obligatoire de « fixité » artistique, ce « statu quo » inévitable de la « genèse » musicale, qui intéresse les musiciens créateurs, mais au contraire les applications musicales successives, immédiates, tant sous l'apport de la technique que celui d'un renouvellement spirituel. Je n'ai volontairement signalé que le point de vue de certains interprètes ou même de simples mélomanes pour qui l'acquis traditionnel suffit largement à alimenter toute vie artistique bien comprise. Sans doute le compositeur, par vocation professionnelle, a la perception plus nette, plus lucide du contenu « musical » d'œuvres antérieures, fût-ce au détriment

parfois de leur valeur « psychologique »; ceci le conduit à juger ces œuvres en fonction des actuelles possibilités novatrices; sans pour cela méconnaître la survivance intemporelle de ces œuvres d'héritage ancestral, il cherche fermement à se soustraire à une influence astreignante et « passéiste », côtoyant le danger d'académisme.

En somme, si la recherche de la Beauté exige toujours un respect semblable de proportions « harmonieuses », un certain « canon » des formes permettant aux diverses créations d'être réellement viables, il est cependant clair que les lois proprement musicales sont en voie de devenir incessant. Il n'est pas possible en effet d'utiliser indéfiniment les mêmes procédés sans que l'on arrive à se figer dans la routine. Les voies ouvertes par les grands maîtres, semblables aux « phares » dont parlait Baudelaire, si neuves, si séduisantes qu'elles aient paru à l'origine, sont fatalement parvenues à un état de stagnation lorsque ces hardis pionniers de l'art, et surtout leurs successeurs, ont « épuisé » toutes les ressources « syntaxiques » qui soutenaient leur inspiration.

Maintenant nous cherchons à évaluer les possibilités de grandeur ou de servitude dans la législation musicale, qui dépendent essentiellement d'une interprétation des lois desséchée par le dogmatisme ou imprégnée de largeur de vues.

Nous touchons là à un point sensible et qui donne lieu à des appréciations diverses de la part des compositeurs, assurément juges principaux dans la question. En quels cas la législation musicale peut-elle devenir un facteur d'asservissement de la pensée ou au contraire est-elle le moyen de parvenir aux hautes régions de l'idéal? Il en est un peu comme de la langue dont parlait Esope, qui est à la fois la meilleure et la pire des choses. L'examen des différentes formes nous a permis de mettre en relief les conditions « favorables » à l'épanouissement de la pensée musicale dans le cadre de lois différentes dont nous avons tenté de définir l'esprit à peu près analogue, mais nous n'avons pas cherché à élucider les raisons qui peuvent conduire à mal comprendre l'esprit qui anime ces lois.

Il arrive fréquemment que la perfection, purement formelle de l'artisan tienne lieu, par la cohésion des matériaux mis en œuvre, de l'inspiration logiquement ordonnée. Il est très important de ne pas confondre ces deux modes de réalisation musicale : le premier risque de n'être, sous un aspect matériel irréprochable, que pure rhétorique ou « spéculation abstraite »; l'autre répond à un besoin d'ordre spirituel, provenant du plus intime de la sensibilité, et le déroulement sonore s'effectue conformément à l'organisation lucide d'une pensée sûre d'elle-même et de ses moyens d'expression. Dans le cas

initial, seule intervient la science de la composition et l'ingéniosité des procédés linguistiques, la flamme du génie fait défaut; dans le second cas, cette science musicale est « animée » par le souffle de l'esprit, partie mystérieuse, immatérielle de l'œuvre d'art, et en même temps si profondément lumineuse, n'offrant rien de commun avec l'élément aride, purement « théorique » de certaines productions « bien construites ». Il n'en est pas moins certain que ces essais probes, élaborés en connaissance de cause, apportent une contribution très utile à d'autres auteurs, ceux-ci véritablement « inspirés », qui tirent bénéfice d'excellents travaux. Ces musiciens, grâce à d'heureuses aptitudes, peuvent sans grand'peine débarrasser de leur revêtement scolastique ces sortes d'ouvrages honorablement façonnés et insuffler la vie qui leur manque aux œuvres nouvelles dépouillées de toute scorie. Les développements oratoires sont ainsi détournés d'une orientation « matérielle » du principe législatif, et perdent ainsi leur caractère de vanité discursive. Les lois des formes fixes dont nous avons tenté de fixer l'esprit se prêtent naturellement plus que d'autres à ces inconvénients : c'est là le revers de la médaille. L'auteur, s'il a « quelque chose à dire », doit en somme, selon Boileau, « énoncer clairement ce qu'il conçoit », compte tenu de sa fantaisie personnelle qui ne saurait équitablement s'éparpiller en digressions, mais s'ingénier à tisser harmonieusement les fils du discours. Si, à l'opposé, les écrits musicaux ne tiennent pas compte d'une nécessité intérieure, ils ne sont que « jeux intellectuels », stériles en eux-mêmes et ennuyeux : c'est la « servitude » législative, conséquence de l'interprétation dogmatique de la loi. Autrement grandes et fécondes se révèlent les initiatives hardies des musiciens passionnément épris de leur art, affranchis de toute contrainte scolaire, mais qui, par une étude approfondie des bases traditionnelles, ont pu acquérir la hauteur de vues qui leur permet de dominer les combinaisons les plus savantes d'une forme qui est l'aboutissement suprême d'un labeur persévérant. A notre époque en particulier, où le culte de la forme est à l'honneur, aucun parmi les maîtres de la musique contemporaine ne saurait raisonnablement mépriser les qualités séduisantes et variées d'une technique poussée à un point de perfection admirable; ils savent au contraire l'utiliser avec un constant bonheur au service d'une pensée qui interprète la loi en sa signification la plus large, sans nulle sujétion paralysante, mais en réglant pour ainsi dire tous les « rouages » législatifs au fur et à mesure qu'elle se déploie pour atteindre l'unité de l'esprit.

(A suivre) OGIER DE LESSEPS.