



La qualité dans l'expressif musical

« La poésie est un accord délicieux et toujours providentiel de termes « et de sons... Nous avons beau compter les pas de la déesse, en noter la « fréquence et la longueur moyenne, nous n'en tirons pas le secret de sa « grâce instantanée ».

Cette exquise définition de la poésie ne pouvait être aussi poétiquement exprimée que par un poète. Mais Valéry, en lui donnant cette forme si pure, ne consacre-t-il pas la fragilité artificielle des lois et des règles qui ont la présomption de régir ce domaine secret et impénétrable de l'art poétique ? Et ne suffirait-il pas de changer un mot, un seul, pour que la phrase admirablement s'adapte à l'art musical ! Nous lisons alors : « La musique est un « accord délicieux et toujours providentiel de rythmes et de sons... Nous « avons beau compter les pas de la déesse, en noter la fréquence et la longueur moyenne, nous n'en tirons pas le secret de sa grâce instantanée ».

* * *

Les arts, tous les arts, à l'image de toutes les sciences, ne naissent évidemment pas tout d'un coup, tout d'une pièce. Ils prennent lentement, inconsciemment, une forme, une façon d'être qui n'a rien de précisément fixe, mais que la coutume, la tradition, l'habitude modèlent. Ce n'est que par une sorte de très lente cristallisation que les lois mi-naturelles, mi-conven-

tionnelles, se dégagent des formes et des formules. Un jour arrive où un savant, un génie plus positif saisit tout ce que cette formation a engendré de momentanément définitif, et alors, par besoin d'ordre, de logique, de clarté et de goût, les lois, les règles du jeu s'élaborent, se précisent, se concrétisent. Les progrès s'inscrivent par paliers successifs, et il est de loin en loin nécessaire de marquer le point. (Je ne parle évidemment pas des concepts, des formules ou des procédés. Lorsque Wagner apportera son architecture à leitmotiv, son écriture découlera forcément de la conception au préalable posée. Mais c'est là une formule plutôt qu'une forme de l'art. La forme me paraît être quelque chose de bien plus vaste qui embrasse dans le temps, dans l'histoire, dans l'architecture sonore, une idée infiniment plus monumentale, plus dynastique, si je puis m'exprimer ainsi.)

L'art musical est pareillement astreint à ces mêmes lois humaines générales qui régissent dans le temps tous les domaines intellectuels, et l'on connaît les grandes cristallisations qui, fixant périodiquement les formes momentanées de la musique, jalonnent lumineusement la voie sacrée.

Mais, pour peu que l'esprit attentif se pose le problème sonore, il s'aperçoit que certaines lois, certaines règles, un moment impératives, posées avec la présomption d'une immuabilité de la forme, deviennent par la suite discutables, voire inutiles. Les maîtres éminents qui avaient érigé en principe la définition, la mensuration de la forme, se seraient-ils trompés ? Est-ce que la force évolutrice de la forme imposerait une évolution dans la conception des lois en établissant la qualité ?

Dans le domaine sonore (à l'image du social) on s'imagine qu'une modification de ce qui est, de ce qui a été, constitue une émancipation, alors qu'il ne s'agit toujours, en fin de compte, que d'un simple changement de servitude. En jetant par-dessus bord la formule modale grecque, nos grands maîtres de la Renaissance croyaient se libérer totalement et définitivement de toute emprise, mais ils n'ont fait que se placer sous la férule de notre omnipotent majeur ; ils se sont fait, et ils nous ont fait, par surcroît, les esclaves de la tonalité contemporaine.

Les Olympos actuels qui aspirent à ouvrir un horizon chimérique de vent et de lumière par une atonalité ou une polytonalité plus ou moins agressive, n'obéissant souvent, à leur insu, qu'à un réflexe qui les asservit à l'obsession d'une formule, d'un procédé, d'un parti pris ou simplement d'un sens auditif personnel.

Quitte à redire ce qui, si souvent et avec tant de compétence, a été dit, reconnaissons sagement combien le dogmatisme est nécessaire. Sans

les étroites barrières qu'il assigne à l'école, la musique revêtirait bien vite des allures assez indisciplinées, désordonnées, incohérentes même. Il est hors de doute que les lois, les règles jouent dans la formation de l'élève, de son métier, un rôle de premier plan, indispensable à l'épuration de la langue et à la fixation de la pensée. Mais la nature humaine peut que nous demeurions petits garçons assez longtemps aux yeux de ceux qui, paternellement, nous forment, même si cette paternité est de l'ordre intellectuel. L'emprise dogmatique se prolonge donc souvent au delà de la formation artistique. Les principes tabous qui, péremptoirement, régissent la langue et l'expression musicale, poursuivent, comme l'œil de Caïn, l'artiste dans sa carrière au delà de l'école, rejetant parfois, souvent même, les novateurs hors la loi.

Pourtant, il est indéniable que les lois harmoniques qui, un siècle durant, fixèrent les notions du Beau musical, restreignent dans une certaine mesure, parfois inutilement, l'expressif. Le tort ne vient-il pas de ce que l'on a transposé ces lois dans un élément qui ne leur était pas approprié. En fait, le dogmatisme contemporain se fonda primitivement en vue du domaine du vocal, pour équilibrer et faciliter l'écriture et l'exécution d'un ensemble choral. Ce rigorisme fut transposé dans tout le domaine musical. On a donc appliqué ainsi à un organisme général infiniment plus vaste et souvent bien différent une thérapeutique essentiellement locale.

D'autre part la « forme » elle-même procède plus de l'intelligence et de la pensée que de la sensibilité et du cœur. Elle satisfait ce besoin de propreté, d'ordre et de logique que tout artiste porte en lui. Mais si, par exemple, des génies comme ceux de Bach ou de Beethoven donnent aux formes constructives cette perfection totale après laquelle il y a bien peu à dire, le sens émouvant enclos dans leurs œuvres procède plus de la sensibilité personnelle à ces maîtres, que des formes mêmes qu'ils immortalisèrent. La perfection de la forme comble et ravit l'esprit ; elle ne saurait en elle-même prétendre à un rôle vraiment émotif.

L'émotion réelle, le choc psychologique qui étreint, qui accroche la sensibilité, qui accélère le rythme du cœur, ce sentiment mystérieusement secret qui envoûte, ensorcelle, reste tout de même le but vers lequel doit tendre l'artiste et tout particulièrement le musicien.

Or, seul l'expressif, la qualité de la matière, la beauté de la pâte sonore, sont la véritable source, l'unique créateur de l'émotif.

Et c'est ici que j'entre, pour ainsi dire, dans le cœur de mon sujet. Si l'immutabilité du dogmatisme artistique est précaire, incertaine, soumise à toutes les évolutions, à tous les progrès, à toutes les conceptions des formes et des formules, il y a, à côté de ce facteur qui ne constitue qu'une des parties du problème, en marge de ce domaine doctrinaire régissant l'écriture et le style, un autre côté de la question qui, lui, nettement plus stable, échappe aux influences et aux évolutions : c'est le domaine de la valeur du son musical. Je n'envisage évidemment pas là cette valeur sous l'angle de la qualité de l'émission, de l'exécution ou de l'interprétation du son, mais sous celui de la composition intrinsèque, de la conception créatrice de la sonorité. Je ne considère en substance le son musical, non pas comme moyen expressif dans le sens de l'ordonnance, mais en lui-même, en temps que matière ouvrable, au même titre que le bois chez l'ébéniste, le marbre chez le sculpteur, les tubes de couleur chez le peintre.

En fait, le choix de la « matière première » joue un rôle de premier plan dans le fini, dans l'achevé d'une œuvre d'art ; à l'origine, l'attention primordiale de l'artisan se trouve toujours appelée par le choix, par la recherche de cette qualité dans la matière ouvrable. On conçoit difficilement un orfèvre œuvrant dans une fonte grossière ; on conçoit mal un meuble aux lignes pures exécuté dans du bois médiocre, sapin ou peuplier. Le statuaire fera choix d'un marbre le plus pur, sans faille, évitant les brocatelles, les œils-de-perdrix ou les sarrancolins. Le problème de cette essentielle qualité de la matière se pose pareillement en peinture où, non seulement la richesse de la teinte dépendra du savant mélange des ocres, des jaunes, des verts..., mais aussi de la finesse même de la pâte et de l'excellence des produits employés.

Si l'on veut pousser cet examen dans ses extrêmes, il faut reconnaître en littérature le soin que l'écrivain apporte au choix du papier. On connaît en effet la passion, la véritable passion de certains écrivains pour le beau papier. Ils aiment à le palper à la façon d'un brocart, entre le pouce et l'index, à en examiner le grain, la souplesse feutrée, à en contempler par transparence le filigrane cerné de clarté. Le papier ! Il apporte à l'écrivain toute une gamme de félicités avec ses vélins, ses Chines, ses Japans, ses Hollandes, ses Montgolfiers, ses Amberts. C'est là, dira-t-on, une question subsidiaire qui n'a pas directement trait à l'art. Admettons ! Mais il y a tout de même comme une secrète collaboration qui concourt en définitive à la perfectibilité d'une œuvre.

L'importance, la primordialité du sens qualitatif dans la matière, dans

la pâte à œuvrer, sont donc péremptoirement établies dans tous les arts plastiques ou picturaux, et même en littérature. La matière, toute immatérielle, toute abstraite qu'elle soit, du son musical, est soumise à ces mêmes considérations.

Il ne faudrait d'ailleurs pas amenuiser cette notion de la « matière sonore » dans le seul cadre de l'harmonique. La « matière » musicale n'est pas seulement et nécessairement une juxtaposition verticale de sonorités formant la superstructure d'un accord. Non ! La pâte sonore comprend tout aussi bien un mouvement incisif mélodique, le sens expressif d'un phrasé, l'exposition monodique d'un motif, d'un thème ; une simple note, parfois (agrégat, appogiature, retard, anticipation ou échappée) suffit à établir la qualité auditive, à créer ce rien d'accrochage qui, en somme, est tout.

Evidemment, le domaine symphonique peut enrichir cette pâte de toutes les possibilités expressives des timbres ; il peut lui conférer intérêt et relief. Il constitue un facteur d'importance. Mais il ne peut d'une matière pauvre la rendre riche, d'une sonorité vulgaire, en faire une racée. Tout se réduit donc à la qualité initiale et originelle du son, à la palette musicale qui en dosera secrètement la « grâce instantanée ».

Incontestablement, il y a des accords fatigués, usés, rebattus, des sonorités médiocres et triviales. Comme en poésie il y a en musique des expressions banales, des lieux communs, des vulgarités attristantes à l'écœurement. « Cela sonne mal. » Il existe des enchaînements fades et insipides, des platitudes provocatrices de nausées, « cela sonne creux ». De grands musiciens n'ont pas toujours su d'ailleurs éviter certaines fautes de goût (Chabrier), de grandiloquence (Strauss), ou d'affectation à la profondeur (Beethoven)...

Mais comme en poésie aussi, il y a des « accords délicieux » et « providentiels » qui font jaillir une matière sonore racée ; il y a des sonorités intra-sonores de la pâte, dans la richesse sobre et élégante de la matière musicale. Je ne cite pas les noms qui sont dans la respectueuse pensée de tous.

Est-ce que le dogmatisme contemporain attache à ce facteur toute l'importance de premier plan qu'il mérite ? Est-ce qu'il n'est pas, ce dogmatisme paternel, traditionnellement enclin à assurer une certaine primordialité à la forme sur l'expressif ?

Et pourtant, n'est-ce pas à cela, à ce que Chopin, si délicieusement, appelait la « note bleue », à cette savoureuse et émouvante qualité de

l'expressif, à cette providentielle musicalité de la musique que doit tendre l'artiste ?

Importe-t-il vraiment que tout cela soit totalement, strictement orthodoxe ? Que toutes les parties harmoniques aient une résolution permise tolérée ou interdite ?...

* * *

Nous sommes à un tournant de l'histoire de la musique à une époque où la matière sonore a renversé les barrières qui fixaient momentanément les anciennes notions du Beau. De toute cette évolution qui nous paraît parfois, parce que trop proche, quelque peu confuse, jaillira plus tard un ensemble de constatations permettant l'établissement de nouvelles lois, de nouvelles règles tout aussi impératives, tout aussi momentanées.

Des techniciens consommés, des maîtres avertis comme Maurice Emmanuel, Charles Kœchlin, et bien d'autres, dissèquent les méthodes, les concepts, les procédés contemporains, et dégagent déjà de nos tendances actuelles certains principes qui commencent à se cristalliser.

Le temps en accusera et en fixera certainement bien d'autres. Mais, hors de cette musicalité de la matière sonore, hors de cette essentielle qualité dans l'expressif, tout est précaire, fragile, momentané, artificiel et quelque peu présomptueux. « Nous avons beau compter les pas de la « déesse, en noter la fréquence et la longueur moyenne, nous n'en tirons « pas le secret de sa grâce instantanée. »

MARIO VERSEPUY.

