

Semaine théâtrale (réflexions sur Du Beau dans la musique)

Charles Grandmougin, 1893

Le Ménestrel, journal de musique, 9e année, n°16, dimanche 16 Avril 1893.

SEMAINE THEATRALE

En l'absence de tout évènement théâtral pour cette semaine, nous sommes heureux d'offrir ici à nos lecteurs quelques réflexions suggérées au charmant poète Charles Grandmougin par la lecture de « Du Beau dans la musique », un ouvrage du célèbre professeur à l'Université de Vienne Edouard Hanslick, traité qui fait en ce moment grand bruit en Allemagne. Hanslick est un esprit précis. Grandmougin ne serait pas poète, s'il n'était pas un peu rêveur. Il n'est donc pas surprenant que l'un et l'autre ne puissent s'entendre sur le chapitre des théories musicales. Sans vouloir rien ôter de notre respect pour le maître critique de l'Autriche, nous abonderions volontiers, cependant, dans le sens des déclarations du poète. C'est si bon, pour un art comme la musique, de vivre un peu de rêves et d'illusions. La parole est à M. Grandmougin.

Etablir la théorie d'un art est souvent chose malaisée, plus encore pour certains critiques que pour l'artiste lui-même. Le dogmatisme véritablement allemand de M. Hanslick a fait surgir en moi à chaque moment des objections nombreuses et, dans son apparente réforme de l'esthétique, je n'ai trouvé qu'une diminution de l'art musical. Son système est très simple : il ne veut pas que la musique puisse exprimer des sentiments déterminés (il s'agit particulièrement de la musique symphonique, à laquelle les paroles ne portent aucun secours) ; ce qui, pour lui, est exprimable par la musique, c'est le côté dynamique des sentiments, le mouvement qu'il considère comme un attribut du sentiment et non comme le sentiment lui-même.

Assurément, le plus bel adagio du monde ne peut dire textuellement à une femme : je vous aime ; assurément, comme M. Hanslick le constate, l'Egmont de Beethoven et le Roi Lear de Berlioz sont des symphonies applicables à d'autres drames similaires ; mais si on peut prêter à ces œuvres une très large interprétation, il n'en est pas moins constant qu'elles demeurent attachées à des idées héroïques d'un ordre déterminé, et que Shakespeare et Goethe en paraîtront toujours les inspireurs, de préférence à Scribe ou à d'Ennery.

M. Hanslick, poussant jusqu'au bout la théorie, dit que la beauté propre des sons et leur signification indépendante est le centre de gravité de la musique, et (ce qui paraît superflu), il affirme solennellement que la musique n'est pas une langue destinée à faire concurrence à la parole. Au nom de ce principe, M. Hanslick condamne Wagner et tous ceux qui, avant lui, comme Gluck, ont voulu subordonner l'expression musicale à une situation dramatique ou aux mots expressifs du poème. On pourrait, à la rigueur, accorder au professeur viennois qu'une sonate, une symphonie ne sont pas nécessairement une histoire très précise, et nous reconnaissons que le Petit Poucet, dans la simple prose de Perrault, est autrement concret qu'un quatuor de Beethoven. Mais du moment que la musique s'unit à la poésie lyrique ou dramatique, elle n'est plus du tout le son aimé pour sa beauté propre, elle n'est plus seulement une couleur, comme il le dit, mais elle est tout entière dans le domaine palpitant des sentiments, celui de l'humanité.

Et pourtant M. Hanslick reconnaît peut-être avec nous que, même sans paroles, dans ses impérissables nocturnes, Chopin traduit avec une morbidité unique les langueurs de l'amour et du désir que Beethoven, dans l'alléretto de la Symphonie en la, semble chanter la marche funèbre de nos illusions, et que la formidable explosion finale de la Symphonie en ut mineur marque bien une joie de Titan délivré et une apothéose lumineuse de l'âme. Schumann, qui avait quelque raison de s'y connaître en matière d'esthétique musicale, n'a pas obéi à une simple fantaisie quand il a donné des titres si différents et si particuliers à ses Scènes d'Enfant ; et certes, les soupirs rythmés de « L'Enfant qui s'endort », les gaietés sautillantes du « Cheval de bois », ou bien, dans d'autres séries, les accords mornes et désespérés des « Tristes pressentiments » indiquent formellement que le maître a voulu, sachant bien ce qu'il faisait, traduire en musique un peu de la vie réelle de ce monde.

Que l'expression ait été insuffisante ou trop vague dans les pièces intitulées « Paysage », « Entrée dans la forêt », « Fleur sauvage », et que nous puissions attribuer à ces morceaux d'autres titres analogues, c'est chose entendue ; mais la plupart de ces petites œuvres pour piano sont si pittoresques, si différemment rythmées, si différemment senties, que nous y trouvons un rendu bien conforme à la pensée du compositeur. Nous considérons que les vers tendres et touchants de nos maîtres en poésie sont autrement précis pour rendre le charme d'une forêt, la gaieté des enfants ou leur sommeil. Hugo sur ce point n'a rien à envier à personne. Pourquoi cependant refuser à la musique moderne de s'être perfectionnée et d'avoir été plus picturale que Lulli et suggestive que Mozart. Beethoven, du reste, n'est pas seulement, comme semble l'entendre M. Hanslick, une architecture mouvante et euphonique de belles sonorités ; il a souffert, il a aimé, il a dit dans presque toutes ses œuvres des tristesses poignantes, sans mots, mais qui rappellent toujours aux auditeurs la perte de leurs chimères et la profondeur de leur néant.

M. Hanslick affirme enfin que la musique ne doit presque rien à la nature, qui inspire si bien le peintre et le poète ; les bruits de la campagne lui paraissent des vibrations sans conséquences directes pour l'inspiration des musiciens. La Pastorale de Beethoven est là pour répondre, dans le domaine de la musique pure. On sait que le vieux maître passait des journées entières presque seul, à la campagne, qu'il s'enivrait des grands paysages et des grands horizons, et, certes, la Pastorale suffirait à témoigner qu'il a su s'inspirer, pour la plus grande gloire de l'art, des choses extérieures et des bruits de la nature, depuis le susurrement des ruisseaux jusqu'aux grosses gaietés des paysans et aux fracas de l'orage. Que des bourgeois endurcis comme Adolphe Adam et Auber ne se soient jamais inspirés de la campagne, leurs œuvres nous le prouvent, malheureusement ; mais la nature a captivé et fécondé de vrais maîtres de ce siècle, Beethoven, le solitaire farouche, Berlioz, l'ami fervent des lacs, des torrents et des bois, Weber, l'incarnation vivante de la vieille Allemagne pittoresque et non encore caporalisée par la Prusse, Mendelssohn, dont les lettres délicates témoignent d'un sentiment contemplatif très développé devant les paysages calmes, Schumann enfin, qui recommande les promenades à la campagne comme source d'inspiration.

S'enfonçant plus avant encore dans son système pédagogique, M. Hanslick va jusqu'à nier la puissance esthétique du chant populaire et n'admet pas que ce soit un modèle. Il le compare aux informes dessins et aux vulgaires charbonnages des corps de garde. Il semble ignorer que le Freischütz repose presque entièrement sur la musique populaire allemande, que Schumann, Mendelssohn ont puisé largement à cette source éternelle de la mélodie populaire anonyme, et que de nos jours, enfin, des œuvres comme Carmen, maintes pages de Delibes, ont emprunté une bonne partie de leur couleur aux airs primitifs des campagnes.

Le mouvement des folkloristes nous dit assez quelle importance les poètes et les musiciens attachent actuellement à la fixation des

chansons populaires et avec quel amour on recherche, dans des pays perdus, les manifestations primesautières de l'âme des paysans. Les différents recueils de J. Tiersot nous prouvent du reste la beauté du chant populaire. La Provence, la Bretagne et d'autres provinces ont de quoi inspirer un Freischütz français.

Quoi qu'en dise le professeur viennois, tous les arts sont connexes, et la musique, si imprécise que paraisse sa langue, ne doit pas se renfermer dans les froides limites d'une architecture abstraite ; elle dépend, comme les autres arts, de la contemplation de la nature, de la vie du cœur et de la sincérité de l'émotion. Etant donnés des poèmes comme ceux du Freischütz et d'Obéron, qui oserait soutenir que la musique de Weber n'a pas exprimé merveilleusement le mystère des forêts et le charme des fées ?

Et M. Hanslick, qui prétend que la musique ne peut exprimer des sentiments déterminés, irait-il jusqu'à affirmer que des compositeurs comme Auber et Verdi auraient écrit sur ces livrets poétiquement légendaires des partitions comparables à celles de Weber par le sentiment profond de la nature et le côté presque pictural des mélodies ?

L'autre de la Mulette et de la Sirène aurait-il jamais pu produire sur nous l'émotion musicalement fantastique de la fonte des balles de Weber ? Verdi, qui n'a pas le sens du surnaturel, aurait-il pu prêter aux ondines et aux fées d'Obéron ce mystérieux langage qui n'est pas seulement une sonorité, mais une évocation ?

Les voix de la nature, dit le professeur Hanslick, ne sont pas dans la musique ; un vallon embrumé par le soir, où bruit une rivière et où murmure la brise dans les noyers, n'est pas non plus une poésie lyrique, mais le musicien et le poète qui passeraient avec indifférence devant ce paysage se priveraient à coup sûr d'une source exquise d'inspiration.

Les grandes harmonies du monde doivent retentir dans le cœur de tout artiste ; la musique qui émeut, la poésie qui touche, ne sont pas les produits artificiels du travail de rhéteur ou de froid esthéticien ; le vieil adage d'Horace : « Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi » (« si vous voulez que je pleure, commencez par pleurer vous-mêmes ») domine tous les arts. « Le son est le but ; il est à lui-même son propre but », dit M. Hanslick. En appliquant cette hérésie à l'art poétique, nous aboutirons aux froides et périssables productions de certains Parnassiens sans pensées, aux sonorités vaines des décadents et en peinture à l'apothéose exclusive de ce que l'on appelle le morceau, c'est-à-dire l'absorption de l'art par le métier et de l'âme par la technique.

L'enragé professeur va jusqu'à nier qu'il y ait une musique religieuse proprement dite. Que des organistes païens charment les fidèles, comme il nous le dit, avec la Somnambule ou le Cor des Alpes, cela prouve simplement que les fidèles n'ont pas le sentiment religieux ; et quand il reproche au Choral de Luther de ne pouvoir s'adapter à tous les cultes, cela n'empêche pas ledit Choral d'être un hymne absolument sévère et religieux qui n'a rien de commun avec une chanson à boire ou un cri d'amour. Enfin, il faudrait ignorer les naïves inspirations d'Arcadelt et de Roland de Lassus pour ne pas rendre un hommage complet au sentiment mystique des maîtres de chapelle d'autrefois. Le déclamatoire Noël d'Adam et le mondain Stabat de Rossini ne ressemblent en rien aux tendres prières de ces primitifs.

Le Dies irae ou une élévation de Palestrina nous transportent immédiatement dans le domaine de la méditation sévère et de la foi, et je défie M. Hanslick de transformer des chants pareils en sérénades ou en airs bachiques. – et le chœur des pèlerins de Tannhäuser de Wagner ? Chanté seulement par l'orchestre, n'est-il pas une expression noble et profonde de la rêverie religieuse ?

Les arts sont divers et multiformes dans leurs manifestations ; mais l'âme humaine est une, et malgré le caractère flottant et vague de la musique, tout musicien vraiment poète doit imprimer à son œuvre la marque de son sentiment et communiquer par les sons les impressions qu'il a ressenties.

CHARLES GRANDMOUGIN.