

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

ART POÉTIQUE ET PENSÉE MUSICALE..... RENÉ GIBAUDAN,
LES THEATRES .

ACADÉMIE NATIONALE : *Orphée*..... }
SALLE GAVEAU ; L'OPÉRA RUSSE : *Le Prince Igor*. } CH. TENROC.
MEMENTO

LES CONCERTS :

Concerts Koussevitzky } CAROL-BÉRARD.
ANDRÉ HIMONET.

M. G. Anthel ; Au Caméléon ; Musique internationale contemporaine ; Audition de « Manfred » ; « Rouslan et Ludmila » ; Au Trocadéro ; Œuvres de M. Hans Ganz ; Le Quatuor Kedroff ; Mlle Vanah-Yamii et Mme Jane Bathori ; Mmes Safonoff et Mery Gilli ; Mlles Røgebert et Solheim ; Mme C. Galatti et M. Joaquin Nin ; MM. Ch. Lesueur et Pierre Jamet ; M. Alfred Cortot ; M. Maurice Rosenthal ; M. Paul Loyonnet ; M. A. Bratlowky ; M. Ricardo Vinès ; M. Horowitz ; M. Théodore Szanto ; M. Jan Smelterlin ; Mlle de Sanzewitch ; Mlle Amparo Iturbi ; Mlle Elsa Karen (Schavelson) ; Mme Janine Weil ; Mlle Olga Ferrer ; Mlle Lydia Schavelson ; M. A. de Radwan ; M. Jacques Dupont ; Mme Louise Perdreau ; Mme Marcelle Meyer ; Mlle Mirimanowa ; M. de Souza-Lima ; M. Jacques Thibaud ; Mme Renée Chemet ; M. A. Moguilewsky ; M. Richard Burgin ; M. Edmond Kurtz ; M. Francesco de Mendelssohn ; M. René Schidenhelm ; M. A. Segovia ; M. E. Clément ; Mlle Madeleine

HENRI AIMÉ.
A.-P. BARANGY.
MARCEL-BERNHEIM.
MAXIME BELLARD.
GEORGES BOSKOFF.
CAROL-BÉRARD.
MAURICE GALLERNE.
MAURICE IMBERT.
FÉLIX LE NORCY.
PIERRE LEROI.
L. DE PACHMANN.
OMER SINGELÉE.

Grey ; Mme Rose Florence ; Mlle E. Marschall ; Mlle E. Pierce ; Mlle N. Olberg ; Mme Edna Thomas ; Mlle Charlotte Bara ; Mlle Suzanne Gonnel ; Mme Avivitt. }
PIERRE WOLFF.
ELIANE ZURFLUH.

NOTRE COUVERTURE : Germaine Féraldy GEORGES JOANNY.

DEPARTEMENTS :

CONCERTS : Le Havre, Lyon, Narbonne, Toulon ; Nouvelles diverses.

ETRANGER :

THÉÂTRES . New-York ; Nouvelles diverses.

CONCERTS : Barcelone, La Haye, Québec ; Nouvelles diverses.

PIZETTI ET PETRARQUE EDG. CARDUCCI-AGUSTINI.

LA T. S. F. ET LES ARTISTES U.-E. HEIM.

UNE « HISTOIRE LYRIQUE » DE GEORGE SAND.. LUCIEN LAURENT.

MUSIQUES NOUVELLES A. LIR.

BIBLIOGRAPHIE CH. TENROC.

ECHOS

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :

Germain Féraldy, Geneviève Via, Valentine Grondijs de Gontcharenko, Yolande Potel de la Brière, Elisabeth Nauroy, Antoinette Veluard, William Cantrelle, Madeleine Vaultier, Joaquin Nin, Vera Janacopulos, Germonde, Alexandre Tcherepnine, Robert Bernard.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL (Réservé à nos Abonnés)

NOCTURNE, pour le piano de R. BERNARD.

Cette page charmante, pleine d'une poésie de bon aloi, a été écrite par M. R. Bernard, dont notre collaborateur M. A. Lir dit dans ce même numéro les mérites de son Poème pour violon et piano, en 1924. La langue en est riche et colorée, les harmonies recherchées, la ligne évocatrice. Sans être d'une difficulté transcendante, elle retiendra certainement l'attention des virtuoses comme des amateurs familiarisés avec le clavier.

ART POÉTIQUE & PENSÉE MUSICALE

La note est comme une aile au pied du vers posée.
SULLY PRUDHOMME.

Il ne saurait être question de faire ici, en quelques lignes, l'analyse d'un problème aussi complexe que celui des rapports de la musique et de la poésie. Je voudrais montrer simplement comment il convient de le poser, afin de reconnaître et de dénoncer l'erreur de ceux qui croient qu'il y a analogie entre ces deux arts et que leur développement normal doit les conduire à une identité à peu près complète.

Cette opinion remonte assez haut. Elle fut vaguement formulée par Lamartine ; Becq de Fouquières, le célèbre commentateur d'André Chénier, la développa systématiquement ; elle fut enfin érigée en dogme par quelques cénacles littéraires de la fin du dernier siècle, notamment par les poètes symbolistes. Il y a pire, c'est que de doctes critiques, comme M. Ferdinand Brunetière, d'érudite mémoire, contribuèrent à répandre l'équivoque et à aggraver la confusion sur cette épineuse question. En feuilletant le recueil de la *Revue des Cours et Conférences* de l'année 1893, il est encore loisible de surprendre l'illustre académicien en train de piétiner en long et en large, et avec préméditation, les parterres fleuris des jardins d'Euterpe, sans l'autorisation de messieurs les musiciens. Imbu des principes évolutionnistes, qu'il voulait appliquer à la littérature, voici comment, dans une leçon sur le lyrisme de Victor Hugo, il marquait les points essentiels de son développement :

« De l'orchestration des thèmes lyriques par Victor Hugo.

« Hugo a donné aux mots une valeur de sonorité nouvelle.

« Comment il a multiplié la valeur des thèmes en les compliquant les uns par les autres.

« De la valeur musicale des rythmes d'Hugo. »

Il saute aux yeux que M. Brunetière s'appliquait à employer une terminologie qui appartient en propre à l'art musical, pour bien montrer son intention d'analyser les œuvres lyriques du poète des *Contemplations* comme l'on ferait d'une symphonie de Beethoven. Ces diverses expressions ont en effet un sens très clair pour un musicien : « l'orchestration d'un thème lyrique » n'est pas autre chose qu'une transcription pour l'orchestre d'une mélodie qui a été composée d'abord pour le chant ; « donner aux mots et aux rythmes une valeur musicale » c'est, pour les mots, fixer la hauteur, l'intensité et le timbre du son qui les exprime, c'est, pour le rythme, fixer la durée des éléments d'une phrase, en les groupant, en les mesurant d'après une unité qui est la note blanche, noire ou croche. Quant à « multiplier les valeurs des thèmes en les compliquant les uns par les autres », qui ne voit que c'est l'art de combiner plusieurs mélodies pour les faire entendre simultanément, autrement dit, l'art du contrepoint ou de la fugue ? La plaisante chose que de vouloir découvrir de pareils procédés de composition dans *Les Orientales* ou *Les feuilles d'automne* !

Cela ressemble certes à une gageure ; c'est en tout cas un détestable procédé que celui d'expliquer un art par un autre art. De cette méthode sont nées des appréciations littéraires devenues légendaires comme : « C'est de l'exquise musique peinte ! » en parlant d'un poème, car la peinture aussi a réclaté ses droits dans cette étrange esthétique. Les dieux nous préservent de ce galimatias ! Il y a assez de confusion dans les esprits et dans le langage, depuis que les classifications de l'époque classique ont fait place à une période équivoque et sans-gêne, pour qu'il soit temps de réagir. Espérons qu'il nous reste encore assez d'esprit cartésien pour perpétuer le culte de la clarté et du bon sens.

Analyser une poésie en se servant d'expressions qui appartiennent en propre à l'art musical, ne vaut pas mieux que faire de la littérature pour analyser une sonate ou un concerto. Il est cependant assez fréquent de comparer les vers à une musique : les poèmes lyriques de Lamartine, dit-on par exemple, sont une musique. Qu'est-ce à dire ? Ceci simplement, c'est qu'à les entendre, l'oreille se plaît au rythme, à la consonance des mots, à une certaine caresse ou bercement, qui leur vient d'une euphonie particulière. Est-ce là, à proprement parler, de la musique ? Si elle n'était que cela : consonance, caresse, bercement sonore, la musique ne mériterait à aucun titre de figurer parmi les arts, et le simple ronron du chat, qui est rythmé lui aussi, pourrait tout aussi bien faire partie de son domaine. Il faut en prendre son parti, toute assimilation de la musique à la poésie est une simple figure de rhétorique, mais une figure dangereuse, que quelques-uns ont eu le tort de prendre un peu trop au pied de la lettre.

Parmi ceux-là il faut mentionner, à cause de leur curieuse tentative, les poètes qui se groupèrent sous le nom d'*Ecole symboliste*. Jaloux, si l'on peut dire, de la puissance émotive de l'art musical, ils songèrent à produire par le seul moyen des mots les mêmes effets que la musique. Stéphane Mallarmé, comme chacun sait, alla aussi loin que possible dans cette voie, que l'on reconnut bientôt être une impasse, car il fallut bien convenir que le mystère qui flottait sur ses vers harmonieux, n'était point le même que celui qui nous enveloppe à l'audition d'une phrase musicale ; les groupes de mots que le poète avait réussi à former avec infiniment d'art, appelaient malgré soi la pensée trop précise ; l'intelligence intervenait, mais pour perdre pied sur un terrain où la logique n'habitait plus, où le son seul était soutenu par des mots, où seule la sensation tâchait à se communiquer par l'intermédiaire fâcheux et pourtant nécessaire du verbe. Il n'apparaît pas que l'ambition de cette poésie, de dépasser les limites de l'intelligible pour atteindre le sensible musical, ait pu trouver à se satisfaire pleinement. La fusion qu'elle tentait de l'harmonie secrète du langage et des sensations élémentaires de la conscience, lesquelles jusque-là avaient résisté à la traduction verbale, mais avaient trouvé dans la musique leur magnifique expression, cette fusion, dis-je, ne sembla pas pouvoir s'effectuer, en dépit des plaisirs raffinés que le vers mallarméen avait pu faire goûter à quelques oreilles délicates. Du moins devions-nous savoir gré aux symbolistes d'avoir élargi le domaine poétique et d'avoir suggéré aux musiciens et aux poètes une collaboration de plus en plus étroite. Si, par leurs excès, ils avaient démontré l'impossibilité d'une *substitution* de la poétique à la musique, par leurs efforts, ils avaient du moins favorisé le progrès d'une *juxtaposition* ordonnée de ces deux arts.

Pour nous rendre compte de la différence profonde, de l'opposition même, qu'il y a entre l'art musical et l'art poétique, il faudrait étudier ce qui constitue l'harmonie chez un poète et ce qu'on appelle harmonie chez un musicien. Il ne m'est pas loisible d'entreprendre ici cette étude. Qu'il nous suffise de considérer ces deux arts dans leur principe originel, pour apercevoir aussitôt leurs caractères irréductibles. La poésie appartient en effet, quoi qu'on en ait dit, au domaine de l'intelligence, elle s'exprime par des idées abstraites et son rythme est purement numérique ; à l'origine elle est une tentative d'abstraction, d'idéalisation du langage humain. Au contraire, la musique appartient au domaine de la sensation, elle s'exprime par des images purement sonores, conçues d'après un rythme qui se mesure dans la durée, c'est-à-dire d'après un rythme non plus abstrait et idéal, mais réel ; au début, elle exprime du langage humain ce qu'il y a de plus instinctif, de plus émotif, de moins intellectuel.

Certes la musique est devenue étrangement compliquée ; depuis longtemps elle a quitté le stade où elle ne constituait que les variations et les nuances du cri passionnel ; si elle est demeurée instinctive dans son essence, elle est devenue plus idéale encore que la langue poétique elle-même, par la sublimité de son expression. Un exemple nous le fera mieux saisir : écoutons par la pensée ce chant de violoncelle, qui, dans *Parisifal*, exprime la douleur d'Amfortas. Y a-t-il dans toute la littérature une phrase qui puisse nous communiquer une pareille intensité et densité d'émotion ? Je ne le crois pas. Mais il n'y a pas que l'émotion passionnelle qui joue un rôle important dans le langage de la musique, il y a aussi l'imitation directe du monde sensible, de la vie, du mouvement, il y a enfin l'existence de la *pensée musicale*. — Nous voici donc venus, me direz-vous, au stade intellectuel de la musique, celui qui lui semblait interdit de par sa nature même ? — Pas le moins du monde, car la pensée musicale n'a aucun rapport avec la pensée intellectuelle. Par un privilège mystérieux, mais indéniable, le musicien pense avec des sons, au lieu de penser avec des mots, et la faculté qui préside à cette pensée est totalement indépendante et distincte de l'intelligence. Une fugue de Bach se développe suivant sa logique propre, à laquelle le principe de raison suffisante ou celui du tiers exclu sont complètement étrangers, et il n'y a qu'une mentalité de primaire qui puisse imaginer que la *Dernière pensée* de Weber soit le dernier mot de sa philosophie !...

On le voit donc, l'opposition entre la poésie et la musique est à peu près complète. Non seulement il n'y a pas entre ces deux arts identité de langage, non seulement ils ne suivent pas les mêmes lois, mais musiciens et poètes ne pensent pas avec la même faculté.

Et pourtant, la poésie et la musique s'appellent, se recherchent, tendent à se joindre, cela n'est pas douteux. Chacune d'elles sait bien qu'un élément lui fait défaut, pour devenir l'expression universelle de l'humanité, pour saisir l'homme tout entier, par ses sens, par son imagination, par son intelligence, et que cet élément, c'est sa sœur qui le détient. D'une part, la poésie, si merveilleusement apte à provoquer les idées, est obligée de transposer notre pensée dans les mouvements de la sensibilité pour créer en nous la sensation ; ainsi n'y parvient-elle qu'indirectement par le symbolisme des images ; nous avons vu, en parlant des poètes symbolistes, combien son effort se trouvait limité à cet égard. Nul n'a mieux fait sentir cette impuissance de la poésie à satisfaire les désirs profonds du cœur, que Lamartine dans cette prestigieuse page de son *Raphaël* : « Elle paraissait aimer peu cette forme artificielle et arrangée du langage (les vers), qui altère, quand elle ne l'idéalise pas, la simplicité du sentiment et de l'impression... elle était la poésie sans lyre, nue comme le cœur, simple comme le premier mot, rêveuse comme la nuit, lumineuse comme le jour, rapide comme l'éclair, immense comme l'étendue. Son âme était une gamme infinie qu'aucune prosodie n'aurait suffi à noter... son âme qui avait été bercée par les vagues mélodieuses des Tropiques, était un foyer de douleur, de langueur, d'amour, que toutes les voix de l'air et des eaux n'auraient pas suffi à exhiler. Elle essayait quelquefois devant moi de lire ces livres et de les admirer sur leur réputation ; elle les rejetait avec un geste d'impatience : ils restaient sourds sous ses mains, comme des cordes cassées dont on cherche en vain la voix, en frappant sur le clavier. » Et sans doute tous les grands poètes ont senti cette impuissance des mots, et ils ont tourné leur cœur vers la musique rédemptrice. Schiller s'est écrié : « La musique est le seul langage complet

de l'âme », et Wagner, plus nuancé, plus exact, a noté : « La secrète et profonde aspiration de la poésie est de se résoudre finalement dans la musique. »

Mais, d'autre part, la musique a aussi son insuffisance et ses lacunes : si elle possède à un degré merveilleux le secret de nous émouvoir jusqu'à nos fibres les plus profondes, elle ne saurait se flatter d'être ou de devenir l'expression exhaustive de l'âme humaine. Nos facultés de raison lui échappent, elle ignore les hautes tendances morales qui font l'homme si grand, qui l'élèvent si haut ; et sans doute direz-vous que le Vrai et le Bien n'ont rien à voir dans l'ordre proprement esthétique, à quoi l'on peut vous répondre qu'il y a un ordre de Beauté idéal et éternel qui se confond avec la plus haute Raison et avec le suprême Amour. Cet ordre-là, la musique sensible ne saurait l'atteindre, et pour cause ; mais que lui manque-t-il donc tout d'abord, pour pouvoir parler simplement à notre intelligence ou pour exprimer clairement nos sentiments ? Il lui manque la *précision*. C'est pour cela qu'elle a si souvent erré à la poursuite de la clarté dans l'évocation des images, qu'elle a forcé son imitation par la reproduction servile des bruits ou des mouvements du monde extérieur, qu'elle a eu aussi son symbolisme, qui devait lui permettre, sinon d'exprimer, du moins de suggérer des idées ou des sentiments avec quelque netteté. Vains efforts ! Il y avait toujours place, dans ses suggestions, pour des interprétations diverses aussi variées que les intelligences et les sensibilités. A bout d'expédients, elle avait fait appel au titre, à l'épigraphe, au commentaire, au programme, et dans ces diverses tentatives, plus d'un compositeur n'avait réussi qu'à compromettre sa dignité. Pourtant les grands maîtres avaient déjà su montrer la voie féconde et libératrice ; c'est ainsi que Beethoven dans sa 9^e *Symphonie* avait exprimé l'exaltation suprême de sa joie par l'intervention de la parole humaine ; ce n'est que par le secours de la poésie qu'il était arrivé à dégager l'expression la plus haute de sa pensée triomphante et qu'il avait pu entonner sans contrainte l'hymne de la délivrance :

« O joie, ô divine étincelle, fille du ciel éthéré, nous t'approchons, ivres de ton feu sacré. »

C'est là en effet que se trouve la solution du problème : le musicien doit chercher le concours du poète, le langage du sentiment doit s'unir au langage des idées pour augmenter le plaisir et y faire participer l'être humain avec toutes ses facultés. Car le pouvoir de la musique se trouve multiplié par les images enchanteresses qu'éveillent soudain les mots magiques, et celui de la poésie devient intense lorsqu'il est soutenu par les sensations délicieuses du rythme et du timbre.

Sans doute il peut y avoir conflit entre les procédés de ces deux arts, et l'histoire de leur collaboration nous apprend que leur vie conjugale ne fut pas toujours consonante. Il est arrivé que la musique, pour rester fidèle à ses lois, a étouffé la voix de la poésie, a bouleversé le vers par la répétition arbitraire des mots ou des syllabes dont elle avait besoin. L'expression verbale sortait singulièrement diminuée de ce traitement barbare que Mozart n'a pas hésité à employer et que les traditions de l'Opéra ont perpétué jusqu'à nos jours. Il arrivait aussi, mais plus rarement, que la musique abdiquait ses droits et se condamnait auprès de la poésie, à la sécheresse monotone d'une sorte de récitatif. Ces erreurs ne furent pas pour favoriser les rapprochements entre musiciens et poètes, bien qu'on puisse mentionner à certaines époques d'heureuses inspirations communes, comme les chansons et les ballades de la Renaissance, où la musique prenait pour motif les poésies de Ronsard, de Marot ou de du Bellay ; sur des vers déjà harmonieux, une admirable mélodie ajoutait à l'intensité de l'expression, l'accent le plus juste. Mais ce sont là de fortuites rencontres, il faut arriver à Berlioz et à Wagner, pour voir apparaître le fruit le plus magnifique de la véritable collaboration entre la poésie et la musique : je veux parler du *drame musical*. Là vraiment, il semble que la musique se soit humanisée, c'est-à-dire qu'elle se soit dépouillée de ce qu'elle avait de trop abstrait, de trop idéal au sens platonicien, pour approcher davantage du cœur de l'homme, pour soutenir et magnifier sa voix, sans rien abdiquer de ses richesses personnelles. La première scène de la *Damnation* est caractéristique à cet égard : la mélodie consent à suivre fidèlement la phrase poétique, à se modeler sur elle, tandis que l'orchestre a pour tâche de restituer sa liberté entière à la musique et d'ouvrir à ses combinaisons rythmiques le champ le plus vaste. On sait aussi comment Wagner a condamné toute virtuosité hostile à l'union de la poésie et de la musique ; étant à la fois poète et musicien, il devait constituer la synthèse et faire du « drame lyrique » un genre définitivement consacré. Il l'appelait lui-même « l'œuvre d'art de l'avenir ».

Son exemple ne fut pas perdu en effet. Poètes et musiciens n'ont cessé depuis de s'inspirer mutuellement, de se compléter, en donnant d'admirables œuvres où la clarté objective s'allie au mouvement réel, à la vie qui soutient et anime les idées. Il est bien évident qu'il ne faut pas confondre dans cet effort, les rimasseries d'Eugène Scribe, destinées à la vieille formule de l'Opéra, avec la prose fluide de Maurice Maeterlinck, que Claude Debussy a revêtue d'une prestigieuse musique. Il n'y a vraiment œuvre d'art, que lorsque la valeur du texte poétique ne le cède en rien à celle de la musique. Les Duparc, les Fauré, les Reynaldo Hahn et d'autres l'ont bien compris, qui, dans leurs mélodies, n'ont pas craint d'édifier leur inspiration musicale sur des thèmes poétiques apportés par Baudelaire ou Verlaine ; c'est ainsi que l'a entendu aussi un Darius Milhaud, lorsqu'il a harmonisé le verset claudélien.

Il ne faudrait point conclure cependant, qu'il suffit de mettre de la belle musique sur de beaux vers, ou vice versa, pour donner le jour à des chefs-d'œuvre. Toute pensée poétique ne se prête pas nécessairement à une interprétation musicale, toute pensée musicale à une traduction littéraire. Si Verlaine demeure le type du poète à mettre en musique, parce que tout chez lui est fluide et chanteur, jusqu'à ses sanglots, il serait par ailleurs ridicule et puéril de vouloir mettre en musique *Les Nuits* de Musset, comme d'essayer d'adapter les mots d'un poème sur une *Ballade* de Chopin. C'est que, le plus souvent, une poésie qui a été conçue séparément, en dehors de toute influence musicale, se suffit à elle-même ; et la réciproque est vraie pour la musique, parce que ces deux arts, comme nous le disions au début de cette étude, sont complets par eux-mêmes et irréductibles l'un à l'autre. Si, par leur union, nous voulons faire jaillir « l'étincelle divine » chantée par Beethoven, il faut en quelque sorte qu'ils soient prédestinés l'un à l'autre, il faut qu'ils aient entre eux des affinités étroites, il faut que leur inspiration originelle vienne de la même source poétique, et que par des langages différents ils tendent à exprimer les mêmes ardeurs, les mêmes élans, les mêmes passions. A cette condition seulement, la poésie, qui est la voix de l'âme, recevra de la musique comme une lumière nouvelle, mystérieuse et presque surnaturelle, qui exaltera notre intelligence et comblera notre cœur comme le ferait une vision de la Beauté et de l'Amour.

RENÉ GIBAUDAN.