

LETTRES ET MUSIQUE

JE sais que je vais sembler rude et violent à certains musiciens — et non de ceux dont je prise le moins de talent — si, par aventure, ces lignes tombent sous leurs yeux. Mais je crois que ceux-là même qui seront le plus enclins, de par les sources littéraires de certaines de leurs œuvres, à réprouver ma doctrine, la pourront méditer avec quelque profit artistique.

Certains, par ailleurs sincèrement convaincus de la prééminence des mérites de cet ensemble, à la vérité assez divers, que l'on dénomme l'école française moderne, ont tendance à se lamenter sur l'indifférence du public et sur l'hostilité de ceux qui ont mission de le guider. Et c'est un fait — il faut avoir le courage d'en convenir — que ni le grand public ni l'élite ne s'intéressent à la production musicale contemporaine à proportion de l'effort artistique représenté par cette production.

Or, il me paraît qu'il y aurait mieux à faire que de récriminer contre le statut de l'art musical en France, que de s'enfermer dans des tours d'ivoire faute de pouvoir triompher sur de simples tréteaux, que de lancer de platoniques sarcasmes à ce public qu'en définitive on enrage de n'avoir pu ni émouvoir ni conquérir.

Oui, il y aurait mieux à faire : il y aurait tout d'abord lieu de se demander si cette mésentente qui sépare la production musicale de notre époque de l'humanité de notre époque ne tiendrait pas à quelque cause profonde qu'il appartiendrait aux premiers intéressés, c'est-à-dire aux musiciens, de rechercher et d'étudier sans parti pris.

Cette cause, je crois la discerner ; — et ma croyance, qui ne date pas d'hier, je la sais partagée par de très grands esprits. Cette cause, elle se peut définir ainsi : la musique moderne est empoisonnée par la littérature mal comprise, mal choisie, mal assimilée. Les substances les plus sainement nutritives peuvent devenir toxiques du fait des conditions de leur ingestion par l'organisme : c'est le cas, neuf fois sur dix, pour la littérature ingérée par la production musicale.

Entendons-nous bien : ce qui précède ne revient pas à incriminer les vellétés, les inspirations ou les prétentions littéraires d'un compositeur. J'estime, au contraire, qu'à égalité d'aptitudes et de savoir technique, le musicien « qui a des lettres » garde une avance sur celui qui n'en a pas, parce que le goût des lettres ne va pas sans au moins une parcelle d'*intelligence générale*, ne va pas sans cette *tendance à l'universalité* qui est l'attribut révélateur de toute manifestation élevée de l'esprit humain.

Mais, cela étant théoriquement admis, en peut-on inférer que les lettres aient immanquablement sur la production des musiciens une bonne influence ?

Il serait imprudent de conclure dans ce sens avant d'avoir tenté l'examen de ce qui se passe dans la pratique.

Les compositeurs français sont, pour la plupart, non seulement disposés à goûter les plaisirs littéraires, mais bien obsédés par la littérature. Or, voilà ! il y a littérature et littérature, comme il y a musique et musique. Et ce qui détermine les préférences littéraires de maint compositeur de talent est parfois sujet à caution.

Considérez les drames traités au théâtre par tels compositeurs qui tiennent le plus à leur réputation de purs artistes : la mode, le snobisme, la recherche du rare, de l'étrange, de l'exotique, du raffiné, voilà les caractéristiques de bien des livrets, au demeurant assez pauvres en principes musicaux. Quant aux symphonies à programme, vous pouvez être assuré que le programme d'icelles porte la marque d'une gloire (?) admise par une école à la mode aujourd'hui, — à moins que ce n'ait été hier ou avant-hier.

Ceci est dit, qu'on veuille bien le croire, sans la moindre intention malveil-

lante, pourquoi les musiciens seraient-ils indemnes des influences du snobisme littéraire, alors que tant d'écrivains les subissent pour le plus grand dommage de leur production ?

Les compositeurs, souvent si prompts à taxer les écrivains et les poètes d'incompétence musicale, mettent leur honneur à « être au courant » du mouvement des lettres, plutôt qu'à se référer aux grandes sources classiques. Et, naturellement, ce sont les tendances qu'ils imaginent de bonne foi être les plus « avancées » qui les séduisent et qu'ils suivent avec un entrain de néophytes.

Il est curieux d'observer avec quelle naïveté tels de ces artistes qui ont le culte de *leurs* classiques musicaux traitent volontiers les classiques littéraires de « pompiers » et donnent dans les pires « bateaux » des snobismes nordiques et autres, dans les succédanés du symbolisme, dans les outrances des petites revues de jeunes.

Quand se produisit l'avènement du « mystère » dans une certaine littérature qui a beaucoup plus vieilli que celle de Racine, encore qu'elle soit de deux siècles plus récente, il y eut des musiciens qui sautèrent *illico* sur le « mystère ». C'était couru, comme on dit sur le turf. C'est que ces musiciens avaient cru trouver chez certains poètes en mal de vague-à-l'âme la correspondante à ces états d'angoisse sans causes définies, à ces mélancolies spontanées, subtiles, imprécises et poignantes, que la musique a su traduire dès ses origines, dont on pourrait presque dire *qu'elle les a inventées*.

Cette poésie-là emprunterait plus utilement à la musique que la musique à elle.

En d'autres termes, il semble bien que les musiciens qui se sont jetés à corps perdu dans l'admiration et l'interprétation de ces textes aient fait acte de dupes.

Et — cette contre-partie est inéluctable — de même que certains musiciens admettent trop facilement pour intuitions géniales des agencements de mots simplement ingénieux, de même ils devaient repousser comme indignes de leur essentiel lyrisme la littérature dite réaliste.

Eh ! bien, au risque d'être taxé de paradoxe, je prétends que l'influence sur la musique d'une littérature délibérément réaliste ou éprise de précision et de clarté classiques serait préférable à l'influence d'une littérature éprise d'indécision et de mystère. Tout ce que peut *donner* une telle littérature, la musique le *donne*, même dans ses formes les moins évoluées. Par contre, les nécessités de généraliser, de simplifier, de clarifier, d'objectiver, qu'imposent un art classique et un art réaliste, sont justement les bienfaisantes contraintes qui manquent à la plupart de nos compositeurs. Les symbolistes et leurs dérivés, par exemple, les flattent et les égarent.

Est-ce à dire que les musiciens aient intérêt à chercher les programmes de leurs symphonies et les livrets de leurs drames lyriques exclusivement chez les classiques et chez les réalistes ? Ce serait folie que de vouloir circonscrire ainsi arbitrairement le choix des sujets. Mais, m'étant proposé de considérer les effets des influences littéraires prédominantes chez les musiciens modernes, je suis conduit à reconnaître que les œuvres qui semblent avoir leurs préférences ne sont point assez souvent celles qui les pourraient augmenter.

Bien plus, cette orientation les fait s'écarter de plus en plus des synthèses artistiques de demain. Car je ne pense pas avoir besoin de justifier ces notes du reproche de réactionnarisme qu'un lecteur superficiel pourrait être tenté de leur faire.

Ce qui est réactionnaire en musique, c'est l'entêtement à se délecter et à s'inspirer de textes littéraires qui peuvent retenir l'attention par des singularités d'écriture et des détails curieux, mais que l'absence de sentiments éternels voue à n'être que de menus épisodes de l'histoire des lettres.

Né croyez pas que le public des concerts et des théâtres lyriques soit par définition hostile à l'originalité musicale. Quand il s'ennuie et « ne marche pas » à l'audition d'une œuvre moderne, ce n'est jamais à cause de sa *nouveauté musicale*, mais par la faute du canevas littéraire sur lequel le compositeur a brodé.

Que de fois ne m'est-il pas arrivé de déplorer la somme de talent dépensée par un musicien à traduire les détails d'un texte qui ne pouvait m'intéresser, moi qui le connaissais, et auquel, *a fortiori*, s'intéressait encore moins mon voisin de fauteuil, qui ne le connaissait pas !

Résumons-nous : les acquêts de la musique moderne, l'enrichissement de sa technique, l'extension de ses possibilités sonores, tout cela risque de demeurer vain si les compositeurs ne renoncent pas franchement à la bibeloterie littéraire, à l'objet d'art poétique, pour considérer l'évolution littéraire et poétique qui s'élabore actuellement. Or, celle-ci tend à la clarté de l'expression, à la netteté des formes, à la libre expansion des tempéraments.

GABRIEL BERNARD.

CLAUDE DEBUSSY

Claude Debussy est mort à cinquante-cinq ans : il était né, à Saint-Germain, le 22 août 1862. Sa vie entière est dans son œuvre, désintéressée de toute préoccupation étrangère à l'art pur.

Il est entré jeune au Conservatoire. Il y eut pour maître Guiraud, maître excellent pour l'apprentissage du métier et qui ne fit jamais rien pour entraver ses élèves et les détourner d'une direction au bout de laquelle il entrevoyait peut-être lui-même de nouveaux horizons. Il eut le prix de Rome en 1884. Il rapporta d'Italie, entre autres envois, *La Damselle élue*. Pendant longtemps, après son retour, on le vit s'efforcer à la poursuite de nouvelles formes musicales, qui ne lui paraissaient jamais assez affinées. De loin en loin, il risquait dans les concerts, à la Société Nationale surtout, des premières auditions d'œuvres généralement d'un développement moyen, dont plusieurs sont restées comme les premiers monuments d'un art nouveau : *L'Après-midi d'un Faune* (1892), un *Quatuor à cordes* (1893) ; il publiait des morceaux ou des suites pour le piano, des cahiers de mélodies sur des vers de Verlaine (*Ariettes oubliées*, *Fêtes galantes*, etc.), de Baudelaire (*Cinq poèmes*), de M. Pierre Louys (*Chansons de Bilitis*), etc. En 1899, une œuvre symphonique plus développée que celles qu'il avait osées précédemment, les *Nocturnes*, affirma la formation définitive d'un style qui semblait fait pour renouveler l'art, et *Pelléas et Mélisande*, drame lyrique dont il composa la musique sur le texte de M. Maurice Maeterlinck, représenté à l'Opéra-Comique le 30 avril 1902, mit le sceau à sa renommée de compositeur moderne. Il a, depuis lors, produit quelques autres œuvres symphoniques : *La Mer* (1905), *Images* (1909), la musique de scène du *Martyre de Saint-Sébastien* de M. G. d'Annunzio (1911) et un grand nombre de pages pour le piano (*Estampes*, *Préludes*, *Children's Corner*, etc.) et pour les voix (*Chansons de Charles d'Orléans*, *Ballades de François Villon* et nombre de *mélodies détachées*). Ses dernières publications sont des *sonates* écrites pour des instruments aux sonorités diverses et parfois peu usitées.

Cette musique est infiniment subtile et rare, et elle est produite par des moyens si nouveaux qu'en vérité rien, ou presque, dans la musique antérieure au ^{xx}e siècle, n'en pouvait faire pressentir la découverte. Les règles qu'elle pose vont nettement à l'encontre de celles qu'on enseignait jusqu'alors. Pourtant l'on ne saurait dire qu'elle soit en contradiction avec la nature de l'art des sons : tout au contraire, elle est en accord permanent et intime avec les principes physiques qui sont la base de toute harmonie. Mais elle en tire des conséquences tout autres que celles qui avaient été précédemment acceptées.

C'est une étude du plus haut intérêt que celle qui permet de suivre à travers les siècles l'évolution de la langue harmonique et de ses enrichissements successifs. Chaque génération humaine y a coopéré, procédant par des mouvements alternatifs d'avance et de recul. L'avance fut particulièrement prononcée dans la dernière partie du ^{xix}e siècle et c'est à ce moment que Debussy est venu lui demander une impulsion plus forte encore qu'aucune de celles qu'elle avait déjà reçues.

Le principe de toute musique est basé sur la formation des harmoniques du son fondamental, dont la science acoustique nous a révélé les lois. Rien dans la musique telle qu'on la pratique depuis que le monde est monde n'a été opéré contrairement à ces lois. Mais d'autre part celles-ci semblent autoriser encore des agrégations restées inusitées. Puis, une fois les accords formés, il s'agit de les faire succéder les uns aux autres : or, les règles de succession (qui n'ont rien de commun avec le principe même de la formation du son) sont, pour la plupart, assez arbitraires et ont changé plus d'une fois au cours des temps.

C'est sur l'observation de ces particularités qu'a été basée la réforme de Debussy. D'une part il a enrichi les accords en poursuivant jusqu'à l'extrême les harmoniques du son fondamental ; d'autre part il a bouleversé la syntaxe en dénonçant les règles de succession.

Commençons par le cas le plus simple, en question depuis dix siècles. Au temps des premiers balbutiements de l'harmonie, l'on ne voulut connaître d'abord qu'un accord unique, la quinte, consonnance parfaite. Il en résulta que toute l'harmonie primitive fut constituée