

LE MENESTREL

4833 — 90^e Année — N^o 50.



Vendredi 14 Décembre 1928.

L'INSPIRATION MUSICALE

(A propos d'une enquête récente)



POURSUIVANT l'enquête menée l'hiver dernier dans ses colonnes par Mr. L. Dunton Green sur le rôle de l'inspiration musicale, notre distingué confrère anglais *The Chesterian* publie dans son numéro d'octobre les réponses d'un certain nombre de compositeurs de différentes nationalités. Plusieurs d'entre elles nous ont semblé dignes de réflexion et de leur ensemble se dégage, sinon une théorie — la question reste trop individuelle, — la possibilité du moins d'un classement.

Trois catégories d'opinions : 1^o L'inspiration est tout. 2^o L'inspiration n'est rien. 3^o L'inspiration ne vaut que combinée avec le travail. Cette dernière formule réunit le plus d'adeptes, encore que le dosage des deux éléments varie dans de notables proportions avec chaque tempérament.

Parmi les partisans de l'inspiration pure, Arnold Bax lui tresse sa plus belle couronne en la comparant à l'extase religieuse. La raison n'y prend point part. « Il peut être vrai, dit-il avec Nietzsche, qu'il faut avoir dans le cœur un chaos pour donner naissance à une étoile dansante, mais aucune étoile n'est jamais née des efforts de l'intellect. L'inspiration ne se commande pas; elle vient comme elle veut. » *These visitations are dependent about nothing but chance.* Et le compatriote de Keats et de Shelley, ces grands inspirés qui payèrent si cher leur génie, termine par ces mots dont le poète de l'*Ode au vent d'Ouest* n'eût pas renié le sens : « Tout ce qui peut être dit avec certitude c'est qu'un artiste vraiment inspiré ne possède pas un don, mais est possédé par lui comme par un démon. »

Make me thy lyre, even as the forest is :

What if my leaves are falling like its own?

The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep autumnal tone,

Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce!

My Spirit! Be thou me, impetuous one! (1).

Dans le camp opposé, que l'on pourrait nommer celui de la Raison pure, Louis Durey occupe un poste avancé. Voici sa réponse :

« Je ne crois pas à « l'Inspiration » ou expression spontanée de la pensée créatrice. Pour ma part, je n'ai jamais écrit une ligne mélodique telle qu'elle était venue et sans l'avoir remaniée, dans ma tête ou sur le papier, bien des

(1) Fais de moi ta lyre ainsi qu'est la forêt. — Qu'importe si mes feuilles comme les siennes tombent? — Le tumulte de tes puissantes harmonies — Tirera de nous deux un profond son d'automne — Doux bien que dans la tristesse. Sois toi. Esprit sauvage, — Mon esprit! Sois toi moi, l'impétueux!

SHELLEY : *Ode au vent d'Ouest.*

fois avant de la parfaire. Et encore, le plus souvent est-ce avec regret que j'en arrête la forme d'une façon définitive, dans la quasi certitude où je me trouve qu'il me serait possible de lui donner un tour plus achevé. La mélodie ainsi travaillée n'est encore rien par elle-même. Tout dépend du travail harmonique et polyphonique auquel nous nous livrons sur elle et autour d'elle, et des développements que nous en tirons. Ainsi voyons-nous J.-S. Bach partir d'un thème banal à l'extrême (*Kunst der Fuge*) et s'en servir pour construire des développements colossaux.

» Quant au degré plus ou moins grand d'ardeur, de tendresse contenue, de mélancolie ou de tranquille légèreté que possède telle ou telle musique, j'y vois un reflet de ce que contient notre cœur, aux prises avec les angoisses d'une destinée tour à tour misérable ou triomphante. »

Philipp Jarnach se récusé sur le fond de la question qu'il trouve insuffisamment posée. Et tout d'abord qu'est-ce qui constitue une idée musicale? S'agit-il d'un motif, d'une mélodie, d'un rythme, d'une générale atmosphère de sons? Que ce soit l'un ou l'autre, ou tout ensemble, ce n'est encore qu'une sensation. Et comment découvrir la source d'une sensation, puis sa transformation en impulsion créatrice? En musique une pensée concrète est déjà une première transposition. « Tout le reste demeure un problème d'expression et de forme qui ne peut être résolu que par la concentration et la discipline. Composer, c'est écarter tout le superflu — *alles Überflüssige ausschatten.* »

Nous voici loin du « démon » de la possession, encore que M. Jarnach puisse nous répondre qu'un démon n'est toujours qu'une sensation et que pour en faire une partition, il reste pas mal de travail!

Cette nécessité de joindre le travail à l'inspiration — Et même l'inspiré pur ne la nie pas! — nous rapproche du troisième groupe, le plus important par le nombre.

Dans son exposé, Pierre de Bréville s'appuie sur des exemples illustres. Il cite en premier la phrase fameuse de Baudelaire que l'on retrouve dans plusieurs réponses :

« L'inspiration est le fruit d'un travail quotidien. » Bach, de son côté, ne disait-il pas modestement à ses admirateurs : « Travaillez autant que moi et vous ferez » aussi bien... » Et Pierre de Bréville qui fut le disciple de César Franck rapporte ce souvenir personnel. Un soir, le maître était à son piano, une feuille blanche devant lui : « J'ai travaillé toute la journée, dit-il à son élève, et je n'ai rien écrit... mais je suis tranquille, mon effort ne sera pas perdu et je trouverai certainement » demain ce que j'ai inutilement cherché aujourd'hui ».

Pour M. de Bréville « inspiration — c'est-à-dire invention — et travail — c'est-à-dire art — bien que d'essence différente, sont intimement associés ». Il ne saurait les distinguer :

« L'une et l'autre collaborent sans cesse, car si l'invention suppose assurément l'instinct créateur, le don particulier, celui-ci ne suffit pas pour produire l'œuvre d'art, ni même

le simple thème que certains s'imaginent né spontanément avec ses contours définis, et qu'ils attribuent à un souffle mystérieux, inconscient et quasi divin qu'ils appellent « Inspiration ».

» Il en est bien exceptionnellement ainsi, et je ne crois pas que beaucoup de compositeurs puissent préciser l'instant où ils ont découvert le thème qu'ils cherchaient ou qui, dans une sorte d'illumination soudaine, est apparu à leur esprit, non plus que le moment où il a revêtu la forme définitive qu'ils lui ont assignée.

» Cette forme est en effet parfois bien différente de celles sous laquelle il s'est tout d'abord manifesté à eux; on en peut juger par les essais, les « repentirs » comme disent les peintres, que révèlent les esquisses de Beethoven.

» Quant à savoir si « l'inspiration musicale peut être » soutenue pendant tout le cours d'une longue œuvre », il est certain que, une fois passée l'exaltation dans laquelle celle-ci a été conçue, et où en ont été trouvés les éléments générateurs, l'art intervient pour la réaliser, et son rôle dès lors est primordial, ce qui n'exclut ni les rencontres heureuses, ni les trouvailles inattendues que l'imagination créatrice toujours en éveil peut encore lui fournir.

» Mais si, oubliant le sentiment qu'il a résolu d'exprimer — qu'il s'agisse d'un texte à traduire ou d'un plan déterminé — le compositeur se laisse entraîner à des développements purement musicaux qui lui seraient contradictoires ou simplement étrangers, sa raison doit lui imposer les sacrifices nécessaires. S'il néglige cet avertissement, il commet une erreur de composition qui compromet gravement son œuvre, celle-ci ne devant sa valeur qu'au parfait équilibre de l'instinct créateur et de l'art contrôlé par la raison.

» Tenter d'analyser le jeu sans doute inexplicable, puisque en grande partie dans le subconscient, des divers éléments qui concourent à créer l'œuvre d'art est assurément intéressant, mais, en réalité, importe peu au compositeur. A supposer en effet que le mystère qui l'entoure puisse être éclairé, cette révélation ne saurait exercer sur cette œuvre elle-même aucune influence. »

Dans le même esprit, Vincent d'Indy écrit :

« Rien n'est plus difficile que de définir « l'Inspiration », étant donné que celle-ci se manifeste diversement chez les artistes qui ont le bonheur d'être visités par elle.

» Si vous tenez, cependant, à une définition, je pourrais dire que — en musique, du moins — l'inspiration est l'influence *purement instinctive*, provoquant, dans l'esprit de l'artiste créateur, l'éclosion d'une *cellule* musicale qui puisse pleinement satisfaire chez celui-ci le sentiment de la Beauté, et qui soit susceptible de devenir le point de départ d'une « idée » musicale complète ».

C'est par une étude fort serrée que Charles Koechlin s'exprime. Il s'excuse aux dernières lignes de n'avoir pas condensé davantage sa réponse. « Mais, dit-il, on ne peut résumer très brièvement, s'il faut *expliquer* sa pensée au lecteur : surtout lorsqu'il est question de cette chose indéfinissable et mystérieuse qu'est toute création artistique ». Qu'il nous excuse à notre tour de ne pas reproduire en entier les trois pages qu'il consacre à ce délicat problème. Elles méritent d'être lues et nous y renvoyons tous les admirateurs des excellents ouvrages de M. Koechlin, que le manque de place nous expose ici à décevoir.

Il distingue tout d'abord les genres :

1° Le compositeur *décrit*. Il a un sujet, visuel ou littéraire ou autre. Le sentiment général, ses nuances particulières guideront alors l'artiste;

2° Œuvres de *musique pure*. Le compositeur songe au sentiment qu'il *prémédite* de traduire; le morceau peut aussi ne comporter ni sentiment ni vision qui soient traduisibles par des mots :

« Ceux-ci étant trop généraux et trop grossiers pour correspondre à l'extrême subtilité (d'ailleurs précise) ainsi qu'à la profondeur d'une musique qui, venue des profondeurs de l'être intime, pénètre à son tour jusqu'au cœur profond de celui qui l'entend ».

Mais l'absence des équivalents verbaux et quelle que soit l'espèce de musique traitée, n'empêchent pas qu'elle possède toujours bel et bien « un élément d'humanité ». « Cet élément humain est le seul qui confère la vie à l'œuvre » affirme hautement le musicien. Il y insiste :

« On ne développe pas pour remplir un cadre, pour y placer avec méthode des épisodes bien alignés comme les paquets d'une malle soigneusement faite : on développe pour dégager d'un motif, d'une initiale pensée musicale, toute la force lyrique, expansive et dynamique, qu'elle contient « en puissance ». Et cette force résulte elle-même de l'inspiration sensible d'où naquit ladite pensée musicale.

» *L'ordre plastique pur* (même si ces mots ne sont pas vides de sens), il ne suffit pas. Et tel plan, même traditionnel d'une « grande époque classique », n'est pas obligatoire. Le musicien a parfaitement le droit de le modifier. L'intellectualisme de la musique n'est, en définitive, qu'un *moyen* de présenter avec ordre, avec unité, avec logique, l'expression des sentiments. Et cet ordre, cette unité, cette logique sont réalisables de mille façons différentes.

» Certes, il arrive souvent que le compositeur semble (et peut-être croit lui-même) n'avoir songé qu'à la *trituration de ses thèmes*. Mais la musicalité de cette trituration ne lui est pas suggérée par l'intelligence mathématique : elle dépend de son *sens musical*, elle dépend aussi du *sentiment de l'œuvre*. Les thèmes lui en ont été intuitivement et inconsciemment dictés par son être intérieur, son génie familier, son âme inspirée. Et comme ce génie familier *veut* s'exprimer, il soutiendra l'artiste pendant le temps de la création. De là (si l'artiste est assez inspiré — c'est-à-dire s'il a en lui une source d'émotion suffisamment abondante, et les dons musicaux qu'il convient d'avoir pour la muer en musique), de là provient que l'unité peut se conserver en des œuvres longuement mûries, — voire même abandonnées provisoirement et reprises après un délai plus ou moins considérable. L'émotion intérieure *retrouve le fil*, chez ces grands artistes. »

L'Italie se trouve représentée par G. Francesco Malipiero qui écrit avec beaucoup de noblesse :

« L'inspiration musicale devrait être la même que l'inspiration dans tous les autres arts. Pourquoi veut-on en faire une *spécialité* de la musique?... La musique *inspirée* a été opposée à la musique ennuyeuse... Les seules œuvres qui puissent être appelées « inspirées » sont les œuvres qui résistent au temps... celles dont les auteurs échappèrent à la bassesse, à la corruption, à la vénalité.. ».

Si vertu, cependant, n'est pas synonyme d'inspiration, elle lui confère une grandeur inégalable. Il nous plaît de nous rencontrer sur ce point avec l'auteur des *Sette Canzone*.

Joaquín Turina eût été à sa place dans la catégorie de l'inspiration pure. Le maître espagnol, en effet, nous confie :

« Je ne peux résoudre un problème si difficile, mais je crois que l'inspiration doit être tout dans la musique, car, formules, transformations, développements thématiques, harmonies, polytonalités — tout passe, seule elle reste à travers les âges, depuis le chant grégorien jusque dans les travaux les plus audacieux des modernes. »

* *

Quel que soit l'intérêt individuel des autres réponses, un plus long examen n'apporterait point ici d'éléments nouveaux. Leurs arguments, précieux comme indication

particulière d'un tempérament, rentreraient au point de vue général dans un des cas exposés plus haut.

Évitant ici d'inutiles redites, nous reconnaissons toutefois — chaque correspondant ignorait la réponse des autres — que beaucoup de ceux non mentionnés par nous pourraient réclamer le mérite de l'originalité. Mais nous avons moins pensé, dans notre choix, aux personnalités qu'aux idées. Et dans ce domaine, il se retrouve toujours des familles d'esprit. Le plus curieux, mais ce serait une autre histoire, c'est que deux compositeurs puissent avoir les mêmes idées et faire de la musique si différente !

* *

Notre intention n'était nullement de prendre part au débat. Comme il nous remet cependant en mémoire les longues discussions sur l'inspiration poétique et la poésie pure, chères à l'abbé Brémond, nous évoquerons à ce sujet une réunion agitée dont la conclusion nous semble aussi valable pour la musique que pour la poésie.

L'on s'était échauffé. Ceux-ci tenaient pour Mallarmé et Valéry, ceux-là pour Verlaine et Jammes. Pendant la lutte entre intellectuels et inspirés, un isolé s'était mis à griffonner quelque chose sur un dos de prospectus. Le lendemain les deux groupes de combattants recevaient le billet suivant, proprement écrit sur un beau vergé :

Les uns veulent des vers inspirés qui s'envolent
Au gré des vents, zéphyr, tramontane, aquilon.
Les autres, studieux, blâment ces rimes folles
Que ne mesure point la règle d'Apollon,

Stances de géomètre aux seuls nombres fidèles
Et strophes en baudruche ont un art partiel,
Car les beaux vers, toujours, comme les justes ailes
Sont en naissant compas et balances du ciel.

G.-L. GARNIER.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Rayon de Lune*.

Notre première scène lyrique vient de présenter un ballet d'une séduction et d'une saveur singulières, qui lui fait le plus grand honneur et qui consacre avec éclat la renommée d'une chorégraphe de haute classe.

Rayon de Lune utilise, comme base musicale, le *Thème et Variations* de Gabriel Fauré, l'un des joyaux de la littérature pianistique, que rien ne semblait prédestiner à être instrumenté. On sait que la musique de Fauré se prête généralement peu à l'orchestration, surtout quand il s'agit, comme c'est ici le cas, d'une œuvre où la virtuosité de l'écriture tire un très heureux parti des sonorités particulières du piano. Cependant, M. Inghelbrecht a, avec un art consommé et un soin pieux, entrepris d'instrumenter l'ouvrage sans en dénaturer le caractère, s'imposant de n'employer que des moyens d'une discrétion extrême qui, pour cette raison, paraissent parfois un peu menus.

Sur cette musique de belles lignes et de haute tenue, M^{lle} Carina Ari a conçu une chorégraphie qui est un enchantement. Le scénario, extrêmement simple, se résume en l'aventure d'un jeune homme qui, cédant à l'appel ensorceleur de Séléné, devient un instant infidèle à la Fille des Monts bleus.

Cette action rudimentaire est destinée à susciter l'apparition de *Rayon de Lune* et de ses reflets, au sein

des nuées claires ou sombres. Aussi les évolutions de l'ensemble présentent-elles un intérêt beaucoup plus vif que celles des protagonistes. Ces évolutions n'ont aucun rapport avec les mouvements conventionnels qui sont la règle des ballets d'opéra ; elles se déroulent harmonieusement, comme en obéissant aux grandes lois naturelles que domine le Rythme universel, au milieu des reflets lumineux qu'enveloppe le vol des nuages. Il y a là vraiment un effet extrêmement remarquable, d'une poésie savoureuse et qui est de nature à susciter l'intérêt le plus vif.

M^{lle} Carina Ari s'affirme non seulement chorégraphe éminemment originale, mais encore danseuse hors de pair par sa plastique émouvante. M^{lle} Camille Bos témoigne de son ordinaire maîtrise, de la grâce et de la haute distinction qui caractérisent chacune de ses créations, mais en y ajoutant cette fois, en raison peut-être du costume, une impression de force extrêmement frappante. Et M. Peretti est un partenaire remarquable par son harmonie physique et sa souplesse.

M. Philippe Gaubert dirige l'orchestre avec son autorité coutumière. Paul BERTRAND.

Gaîté-Lyrique. — *Chanson d'amour*, comédie musicale en trois actes, livret français de MM. DELORME et ABRIC, musique de SCHUBERT, adaptée pour la scène par M. Henri BERTÉ (*Reprise*).

La Gaîté-Lyrique a eu l'heureuse idée, à l'occasion du centenaire de Schubert, de monter à neuf cette comédie musicale, représentée il y a sept ans à Mariigny. Le sujet, bien qu'insignifiant, est aimable, et il sert surtout de prétexte à faire entendre la musique de Schubert. Combien celle-ci reste fraîche et charmante, malgré les travestissements, coupures, déformations qu'elle a dû subir. Coupures et transformations d'ailleurs fort habiles et très respectueuses. Le public de ce théâtre populaire lui a fait un accueil enthousiaste. Ce qui frappe surtout, c'est la richesse d'invention et la variété de l'inspiration de Schubert. Cela change incontestablement des rythmes éternellement syncopés de nos comédies musicales contemporaines. C'est d'un bon exemple éducateur que de mettre le public à même d'apprécier sous une forme agréable ces lieder qui sont vraiment de la musique, de la meilleure et de la plus distinguée.

Le direction de la Gaîté a luxueusement monté la pièce ; les décors sont charmants, les costumes d'une reconstitution très exacte ; M^{lle} Jenny Carré a fait des recherches, elles ont été couronnées de succès. Pour les costumes qu'elle a « inventés », on y reconnaît son goût parfait.

M. Gilbert Moryn a bien campé son personnage de Schubert, et il a fort délicatement chanté et dit la fameuse « Chanson d'amour ». MM. Noël, Robert Casa ont chanté et joué dans la note juste. M. Allard est fort amusant en policier gaffeur. M^{mes} Renée Camia, piquante Annette, Dhamarys, pétulante Carlina, Yvonne Yma, réjouissante M^{me} Muhl, ont contribué au succès de cette pièce véritablement saine.

Deux divertissements très bien réglés complètent la joie de la soirée. P. DE L.

Voir à la 3^e page de la couverture les Programmes des Concerts.