LES MUSICIENS

ET LES POÈTES CONTEMPORAINS ¹

A Octave Maus.

On me permettra d'accorder de suite qu'il y a entre la musique et la poésie de nombreux éléments de rapprochement, et il est évident qu'à un certain point de vue, on peut considérer ces deux arts comme les deux faces d'un seul et même art, l'art des sons. Déjà de précieuses indications furent données sur ce sujet par l'admirable et regretté Stéphane Mallarmé, dans la Conférence qu'il fit à Oxford sur la *Musique et les Lettres*. Mais je n'ai point l'intention de reprendre ici ce thème, pas plus que celle d'examiner si la simple musique du vers ne doit pas être considérée comme *suffisante*, et si l'adjonction d'une *musique notée* n'est pas une faute semblable à celle de colorier, après coup, une eau-forte. Donc malgré l'intérêt que ces digressions pourraient présenter, j'écarterai dans ces quelques pages toute théorie à priori; je n'envisagerai pas ce qu'on aurait *pu* faire, mais ce qui fut fait et mon but sera uniquement d'observer la manière dont les musiciens ont « commenté » les poètes. D'ailleurs, là encore je ne veux nullement remonter aux origines et m'attarder à des comparaisons trop ingénieuses entre les aèdes et les poètes-chansonniers de Montmartre, qui les uns comme les autres musiquaient et chantaient généralement eux-mêmes leurs compositions.

Sans doute l'étude historique du développement de la mélodie depuis Adam de la Halle jusqu'à Baïf, jusqu'à Claude Goudimel, Nicolas de la Grotte et Philippe de Mons, les musiciens de Ronsard, sans compter Jaunequin, jusqu'à Antoine Boësset, Roland de Lassus, Josquin

(1) Sujet d'une conférence faite à la *Libre Esthétique*, de Bruxelles.

des Prez et vingt autres, fournirait matière à de nombreuses et utiles remarques : ce serait pourtant risquer une entreprise longue et difficile dont la place n'est point ici. Des musiciens contemporains se sont du reste parfois amusés à enguirlander d'anciens rondels d'airs d'un charme vieillot et suranné, ainsi M. Ravel, qui donnait cet hiver à la *Société Nationale* deux fort jolies mélodies sur des vers de Clément Marot. Mais c'est des seuls poètes contemporains que je veux parler, et ce n'est que pour mémoire que je rappellerai les noms des musiciens des romantiques, Vogel, Membrée, Niedermeyer, et l'orgueilleux Hippolyte Monpou. Comme les poètes de la Pléiade, les romantiques furent repris par les musiciens de nos jours, et avant tous il faut nommer Saint Saëns qui harmonisa de façon parfaite plusieurs chansons de Victor Hugo. Berlioz, ce maître du coloré et du pittoresque, Gounod, ce marchand de sucreries un peu fades, et Gabriel Fauré commentèrent tous trois le lamento de Théophile Gautier : *Ma belle amie est morte*, et c'est encore avec Berlioz que M. Henri Duparc se rencontra dans l'interprétation de cet autre lamento du même Gautier :

Connaissez-vous la blanche tombe
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if?...

La mélodie de M. Duparc présente ici cette particularité assez remarquable : le musicien par extraordinaire y a tenu compte de la rime. C'est chose fort rare, car le vers français, du moins le vers régulier, étant composé d'un nombre constant de syllabes, si le musicien place un accent musical sur la rime, c'est-à-dire termine sur cette syllabe chaque membre de phrase de sa mélodie, ces membres de phrase auront tous le même nombre de notes. De là une symétrie trop régulière qui risquerait d'enlever complètement au rythme le charme de l'imprévu, symétrie qu'il serait difficile d'éviter, à moins de faire chanter plusieurs notes sur une même syllabe, ce qui est d'une prosodie assez mauvaise et surtout vulgaire, si l'on n'y prend garde.

Il faut reconnaître à la louange de M. Henri Duparc qu'il a su éviter cet écueil, et que son lamento en ré mineur, passant des harmonies calmes du début faites d'accords plaqués au mouvement plus animé des accords brisés et arpégés est un petit chef-d'œuvre d'interprétation musicale. Et à vrai dire presque toutes les mélodies de M. Duparc sont de petits chefs-d'œuvre. Il a orchestré merveilleusement la *Phidylé* (1) de Leconte de Lisle, dont les poèmes servirent de motifs à d'autres compositeurs, à M. de Bréville dans son orchestration de la *Tête de Kenwarch*, à M. Gabriel Fauré et même à la Paladilhe dans les *Roses d'Ispahan* et *Nell*.

L'engouement qu'on eut alors pour l'exotisme, en particulier pour l'Orient, et qui nous avait donné, après Hugo et Leconte de Lisle, le séduisant et étrange Jean Lahor, eut sa répercussion en musique. M. Charles Bordes écrivit quelques *Chansons persanes* (2) et le joyau du genre est le ravissant recueil de *Mélodies orientales* (3) de Claudius Blanc. M. Claudius Blanc y évite avec soin la banalité des formules connues d'accompagnement; il se plaît de préférence au procédé dit *l'imitation*, et, — à faire passer ainsi successivement le même motif du chant à l'accompagnement, il obtient dans *l'Escalier de Jade* d'Emile Blémont et dans la *Chanson persane* de Jean Lahor des effets qui ont la magie d'une caresse. Malheureusement, comme M. Henri Duparc, Claudius Blanc a peu écrit, et bien que les rares pages qu'ils aient données tous deux suffisent à les classer, on regrette que leur œuvre ne soit pas plus étendue.

C'est aussi à Jean Lahor que M. Duparc prit le poème d'une jolie *Sérénade florentine* (3) que le piano suit à contre-temps avec un rythme curieux, moins toutefois que celui de l'accompagnement imaginé pour le *Manoir de Rosemonde* (3) de M. de Bonnières. Quant à son *Invitation au Voyage* (3), elle me paraît très supérieure à

(1) Baudoux, éditeur.

(2) Bornemann, éditeur.

(3) Baudoux, éditeur.

celle de M. Gustave Charpentier : l'œuvre de M. Duparc est exquise et par le chant mélodieux et par la délicatesse infinie du dessin arpégé de doubles-croches qui le soutient. M. Gustave Charpentier, qui interpréta d'autres vers de Baudelaire, ne semble pas — malgré son incontestable talent — avoir été très heureux dans ses rencontres avec d'autres compositeurs. Son exubérance, sa fougue, son caractère passionné s'accommodent mieux du drame que du lied. Ainsi dans le *Jet d'eau* il reste influencé de Massenet, et il a à craindre un parallèle dangereux avec cet artiste raffiné et mystérieux qu'est M. Claude Debussy. Où il s'est montré musicien de premier ordre, c'est dans son admirable orchestration des *Chevaux de bois* (1) de Verlaine : là, il a trouvé des rythmes et des harmonies d'une habileté et d'une couleur surprenantes, et il est resté assez inventif pour commenter le poème — qui est long — d'un bout à l'autre sans paraître s'essouffler, tandis que M. Debussy, plus adroit sans doute, esquivait la difficulté en coupant purement et simplement plusieurs strophes.

Je ne veux pas cependant parler de suite de Verlaine et oublier Banville, dont les *Rondels* furent joliment musiqués par M. Charles Kœchlin, ni Villiers de l'Isle Adam et son *Axel* dont la musique de scène ainsi qu'une *Aubade* et une *Chanson de Reître* furent écrites par M. Alexandre Georges dans un style sobre et d'une rare puissance d'émotion. Je ne veux pas oublier non plus les *Chansons de Miarka* de Richēpin, chansons étranges qui eurent la vertu de séduire tout à la fois M. Alexandre Georges et Ernest Chausson, le premier plus heureux peut-être dans la *Chanson de la pluie*, « *la pluie aux doigts verts qui joue sur la peau des feuilles mortes son joyeux air de tambourin*, » le second plus profond et plus impressionnant dans la *Chanson des Morts* (2).

Et puisque j'ai nommé Ernest Chausson, je suis heureux d'avoir cette occasion de dire ici combien était cap-

(1) Heugel, éditeur.

(2) Bornemann, éditeur.

tivant l'art de ce musicien que la mort nous a enlevé trop tôt : parmi le groupe des franckistes, Chausson était celui dont les œuvres avaient pour moi le plus de charme et de douceur, et je me souviens encore du ravissement où me laissa la féerie légère de son *Sextuor en ré* majeur. Ami de Maurice Bouchor à qui Pierre de Bréville devait également emprunter les motifs de sa *Chanson triste* et de sa *Chanson d'amour*, Chausson composa pour le théâtre des marionnettes une exquisite petite partition sur la *Tempête* et écrivit une fort belle suite sur le *Poème de l'Amour et de la Mer*.

Verlaine aussi l'inspira, mais à Verlaine les musiciens n'ont pas manqué. Son lyrisme si caresseur les attirait. Le même poème est repris jusqu'à trois fois et plus par des musiciens différents. Chausson, Fauré, Debussy, Charpentier, Lazzari, Hahn, tous s'y sont mis. Il y a au moins quatre versions musicales de cette délicate poésie :

La lune blanche
Luit dans les bois...

Ernest Chausson la mit en musique sous un titre de son invention : *Apaisement*, repris plus tard par M. Sylvio Lazzari qui avait sans doute copié les paroles sur la mélodie de Chausson. Celui-ci avait enveloppé les vers de Verlaine d'harmonies calmes d'une pureté infinie, comme il en eut seul le secret après César Franck : M. Lazzari qui subit son influence et voulut compliquer d'arpèges cette forme, dénatura l'impression sans y ajouter plus de mystère. L'interprétation de M. Reynaldo Hahn est d'un grand charme sans doute, mais peut-être un peu facile ; et celle de Fauré, malgré la chaleur du mouvement agité de la partie de piano, n'arrive pas à égaler la simplicité calme de Chausson qui reste là le véritable maître.

Avec un poète aussi en nuances que Verlaine, il était difficile d'ailleurs de ne pas se tromper, de ne pas faire de sa traduction une infidèle, si belle qu'elle pût être, et c'est ce qui est arrivé, à mon avis, à M. Gustave Charpentier, dans son *Impression fausse* où il a bien dramatisé ces vers si légers :

Dame souris trotte
 Grise dans le noir,
 Dame souris trotte
 Noire dans le gris du soir.

Mais le véritable musicien de Verlaine est M. Gabriel Fauré. C'est lui qui a le mieux su enguirlander d'harmonies élégantes et ténues les vers adorables du grand poète vagabond. Son recueil dédié à M^{me} Sigismond Bardac, dont le fils, M. Raoul Bardac, devait à son tour musiquer l'*Eventail* de Mallarmé, son recueil de la *Bonne Chanson* (1) est une merveille de grâce, encore que je préfère pour mon compte le cahier des *Cinq mélodies* dédiées à M^{me} la Princesse de Polignac. M. Claude Debussy, qui prit aussi pour thème dans ses *Ariettes* les deux petits poèmes : *C'est l'extase langoureuse* et *Mandoline*, y fut peut-être, quoique toujours extrêmement curieux, moins heureux que Fauré, dont le talent plus fin, plus amenuisé est plus voisin de celui du Pauvre Lélian.

Parmi les petits chefs-d'œuvre que M. Gabriel Fauré a écrits sur Verlaine, le *Clair de lune* est assurément l'un des plus délicieux : là, l'ingéniosité du compositeur a su souligner le charme languissant d'une mélodie exquise au moyen d'un accompagnement gracieux de menuet, de manière à évoquer l'époque galante des abbés coquets qui perdaient leurs perruques poudrées en chiffonnant les dentelles parfumées des marquises. Et ce mouvement de menuet il ne l'abandonne qu'un instant pour l'envoïée plus mélancolique des arpèges. Mais c'est pour y revenir presque aussitôt, puis pour l'abandonner encore et suspendre notre émotion sur l'accord de neuvième majeure de *la* bémol avec sa résolution exceptionnelle sur l'accord du premier degré de *ré* bémol majeur. De cette façon, il rentre à la faveur d'une armature identique dans le ton primitif de *si* bémol mineur et le motif si gracieux du début reparaît définitivement cette fois, pour conclure. C'est d'un art d'une subtilité rare ; toutes les intentions du poète semblent avoir été devinées ; c'est la mélodie

(1) Hamelle, éditeur.

vraiment parfaite où la musique s'unit absolument aux paroles et ne fait, pour ainsi parler, que prolonger le pouvoir expressif qu'elles ne sauraient avoir isolées. Il semble que l'interprétation de M. Fauré corresponde tout à fait à celle que nous imaginerions confusément sans pouvoir la réaliser, tandis que l'interprétation que fit du même poème M. Charpentier dans la *Sérénade à Watteau* (1) apparaît trop grave bien qu'il ait essayé de l'alléger d'une orchestration de mandolines et de harpes (2).

Et après Verlaine, ce furent Moréas, Maeterlinck, Van Lerberghe, Camille Mauclair, tous ceux qu'on a appelés les symbolistes, puisque le nom leur est resté, qui inspirèrent le plus fréquemment les musiciens, mais nous les retrouverons plus loin.

§

Je n'ai guère jusqu'ici parlé que de mélodies : il y aurait évidemment beaucoup à dire sur les autres moyens de musicaliser les poètes. La forme de l'opéra ne nous donnerait pas grand'chose sans doute, car les librettistes sont à peu près tous d'exécrables rimeurs et je ne vois guère que la *Briséis* d'Ephraïm Mikhaël et de M. Catulle Mendès qui puisse être envisagée à ce point de vue. Mais il ne reste plus qu'un vivant des trois auteurs de cette œuvre, et le prestigieux artiste, tout ensemble exubérant et sentimental, que fut Emmanuel Chabrier a laissé son œuvre inachevée. D'autres fois la forme du chœur a été employée avec succès, comme elle le fut par M. de Bréville dans l'interprétation d'une si grande fraîcheur de la *Çakountala* de M. Ferdinand Herold ; d'autres fois encore on a usé d'un commentaire orchestral comme le fit M. Paul Bergon pour un poème en prose *Nerto*, comme l'a fait aussi M. Claude Debussy pour ce *Pelléas*

(1) Heugel, éditeur.

(2) Il existe un autre exemple où l'on a choisi le menuet comme moyen d'accompagnement : il s'agit du poème de M. Fernand Gregh, *La tristesse des Menuets*, — le cas s'y prêtait comme on voit. — Mais là, le musicien a repris simplement le thème du *Menuet de Boccherini* et s'est en somme contenté du rôle d'adaptateur.

et *Mélisande* que nous aurons, espérons-le, la bonne fortune d'entendre à l'Opéra-Comique, si M. Carré, qui semble disposé à accueillir toutes les tentatives d'art, s'y décide définitivement.

D'autres fois aussi les musiciens se sont contentés du prélude et de la musique de scène et M. Maeterlinck semble avoir le privilège de les attirer particulièrement, puisque c'est également lui qui a fourni à M. Pierre de Bréville le prétexte d'une partition pour les *Sept Princesses* et d'une Ouverture pour la *Princesse Maleine*. Enfin, quand le compositeur veut bien choisir un sujet quasi vulgarisé, nous arrivons à la très belle étude symphonique de Guillaume Lekeu sur *Hamlet* et sur *Faust* et à l'exemple infiniment intéressant qu'a donné M. Paul Dukas dans son ingénieuse fantaisie sur la ballade de Goethe, *l'Apprenti sorcier*, véritable chef-d'œuvre de coloris orchestral, sans outrances, sans bizarreries harmoniques pénibles, et d'un rythme alerte et amusant, évoquant sans doute le malheureux apprenti à cheval sur un manche à balai.

Ainsi, comme on le voit, les moyens d'interpréter musicalement les poètes sont beaucoup plus divers qu'on ne pourrait supposer au premier abord, mais je suis obligé de m'en tenir à cette forme d'interprétation qu'on a dénommée la *mélodie* et quelquefois le *lied*, bien que ce dernier terme semble avoir un sens plus particulier et signifier plutôt une chanson courte, d'un tour presque mélancolique, dont la partie mélodique précisément est l'élément exclusivement intéressant, les parties d'accompagnement pouvant être négligées ou n'étant là que pour renforcer le chant et le mettre mieux en valeur.

Le *lied* populaire comprenait généralement trois phrases dont la troisième n'était que la redite de la première. C'est cette construction appelée *lied-forme* qu'on retrouve dans bon nombre de vieux airs, dans le *Roi Dagobert*, dans *Au clair de la lune*, et il est à noter que la plupart des andantes des sonates de Mozart sont des *lieds-forme*. Mais ce mode de composition s'était vite

développé et compliqué avec les musiciens de lieds allemands, Schubert, Schumann et Brahms, dont l'influence mélangée à celles de Wagner, de Franck, de Massenet a formé notre école de mélodistes contemporains. Car c'est surtout du lied allemand qu'elle dérive, et il y aurait peu à chercher parmi les gounodistes ou les élèves d'Auber, qui, lui, se faisait gloire de trouver ses thèmes en se rasant la barbe. Donc à Massenet certains prirent le charme un peu facile et banal, mais charme néanmoins ; d'autres prirent à Schumann la profondeur grave des harmonies, et si l'influence de Schubert et même celle de Wagner échappent mieux à l'analyse, celle de Franck est visiblement la plus importante de toutes.

Du reste, beaucoup des musiciens modernes, Chausson, Bréville, Duparc, furent ses élèves directs et apprirent de lui la suavité des harmonies quasi-dominicales qui sont le propre de l'auteur des *Béatitudes*. Quant à Brahms on lui doit peut-être l'apport de certaines formes d'accompagnement en syncopes et en triolets.

Ainsi nous sommes sortis de l'ère de félicité où le compositeur trouvait son inspiration en regardant dans le miroir son menton barbouillé de mousse blanche comme s'il ressortait d'un plat d'œufs à la neige, et où il suffisait de siffloter un air entre ses fausses dents pour l'adapter sur les premiers ou les derniers vers venus. On a compris tout de même qu'agir ainsi c'était aller à l'inverse de l'ordre logique et que le premier soin pour mettre en musique un poème était d'abord d'en dégager l'impression générale, puis les impressions partielles pour les transposer au moyen d'un art parallèle. Cela menait naturellement le compositeur à apporter toute son attention non plus seulement sur la mélodie proprement dite mais sur les deux puissants moyens d'expression que sont le rythme et l'harmonie. Peu à peu, ce qui était autrefois l'accompagnement prend une place plus grande et devient une sorte de fond, une sorte de décor dans lequel la mélodie se meut au premier plan. Dans ce sens la réunion des ressources harmoniques aux ressources

rythmiques a pu produire le plus heureux résultat : c'est ce qui est arrivé pour les *Chansons lointaines* (1) de M. Georges Hue, écrites sur des poèmes de M. André Lebey. Et il faut citer particulièrement les *Barques*, où la régularité du rythme tranquille et le retour continu des mêmes accords évoquent, avec un grand bonheur, une impression de calme et de bercement.

Le même moyen se retrouve dans quelques-unes des *Chansons de Miarka* de M. Alexandre Georges, telles que *l'Eau qui court* ou les *Nuages*, où il produit un effet inattendu.

Mais là, la partie chantée produit forcément encore une impression différente de la parole. Je ne vois guère que M. Reynaldo Hahn, qui ait réussi à suivre d'aussi près que possible les intonations de la voix et souvent de façon très juste. D'ailleurs, au fur et à mesure que la partie harmonique se développait, la partie mélodique devait se rapprocher de plus en plus du récitatif, qui est une sorte de mode intermédiaire entre le chant et la parole. C'est à cette forme qu'aboutit logiquement Claude Debussy dans les trois *Chansons de Bilitis* (2), de M. Pierre Louys — duquel d'autres poèmes avaient été joliment musiqués par M^{me} Strohl. — Ainsi dans la *Flûte de Pan*, tandis que le récitant module une sorte de mélopée très simple dont le rythme suit la phrase sans écarts mélodiques, l'accompagnement nous évoque des motifs légers et gracieux de flûte. De là à ne plus noter du tout le poème, il n'y avait qu'un pas : c'est ce que firent plusieurs musiciens, et entre autres M. Paul Bergon pour le *Corbeau* de M^{me} Krysinska.

C'était peut-être tomber d'un défaut dans un autre. Après avoir donné toute l'importance au chant, on le supprimait complètement. L'inconvénient le plus grave de ce procédé, c'est qu'il y faut un récitant capable de remplacer ce que le musicien a volontairement négligé d'écrire, qu'il doit tenir le registre de sa voix de telle

(1) Baudoux, éditeur.

(2) Eugène Fromont, éditeur.

sorte qu'elle ne soit pas en complète dissonance avec la musique, et enfin qu'il doit mesurer le rythme de sa parole de façon à faire coïncider les accents avec les temps forts de la musique. En somme, donc, malgré les effets qu'on en peut tirer parfois, ce moyen doit être considéré comme exceptionnel, et comme tel employé avec réserve et à-propos.

Le souci de l'exactitude de l'interprétation a en outre quelquefois conduit le musicien à essayer de calquer les formes rythmiques du vers, ou tout au moins à suivre trop servilement l'accentuation de la phrase. Sans doute il est absurde de frapper un temps fort sur une syllabe brève ou muette, comme on le faisait, sans trop de gêne, jadis ; mais il ne faut pas oublier pour cela que le rythme musical étant infiniment plus riche de mouvements et de variété que le rythme poétique, un souci exagéré de copier ce dernier risquerait fort d'appauvrir l'art en le privant d'une partie de ses ressources. Il vaut donc mieux, à mon avis, que le musicien, sans négliger pour cela de prosodier de façon aussi juste que possible, invente résolument un rythme à lui, qui ne soit plus un calque grossier et lourd du rythme poétique, mais là encore, comme partout en art, une transposition. C'est M. Debussy qui me semble fournir un des meilleurs exemples de la réunion de toutes ces conditions dans ses *Chevaux de bois* : le rythme tourbillonnant des triples croches, la déclamation d'une vérité surprenante, l'harmonisation infiniment curieuse avec ses suites de quintes provenant de successions d'accords parfaits dans leur état naturel, tout concourt à une unité d'effet d'une justesse merveilleuse. De plus, l'exposition du motif en *mi* bémol d'abord, son passage en *mi* naturel, son retour en *mi* b, ensuite l'éclat qu'il emprunte au ton de sol jusqu'au moment où le ton primitif reparaît, la curieuse progression chromatique : « *C'est étonnant comme ça vous saoule d'aller ainsi dans ce cirque bête,* » avec la tenue du *si* en trille, le lent decrescendo et le mouvement deux fois plus lent de la fin sont autant de

preuves de la sûreté de la conception de cet artiste, en vue d'une impression nettement définie.

Mais à côté de cette forme savante de la mélodie, d'autres musiciens, reprenant le lied populaire, paraissent y trouver une nouvelle jeunesse et créaient une sorte de mouvement analogue à celui que nous valut en littérature la prédilection des symbolistes pour les sujets légendaires. Cette union de l'âme raffinée de l'artiste moderne à l'âme du peuple simple et éprise de contes, cette union qui avait produit en poésie les *Cantilènes* de Jean Moréas, quelques ballades de Camille Mauclair, de Van Lerberghe, de Maeterlinck, du Maeterlinck de *la Quenouille et la Besace*, et d'autres encore, eut sa répercussion dans le monde musical. M. Julien Tiersot, l'éru- dit bibliothécaire du Conservatoire, recueillit nombre de chansons populaires et en écrivit dans le même style comme la chanson des *Amourettes* de Gabriel Vicaire. M. Alfred Bruneau fit de même pour les *Lieds de France* de M. Catulle Mendès. M. Gabriel Fabre reprit des thèmes bretons et adapta sur un d'eux le *Menuisier* de Jean Moréas. Il trouva pour l'*Archet*, de Charles Cros, une romance très prenante. M. Gustave Doret, plus récemment, composa la délicieuse *Chanson de celui qui attend*. Mais c'est surtout M. de Bréville qui excelle à reprendre et à varier de façon infiniment ingénieuse des motifs anciens. Sa *Variante sur l'air au clair* (1), le poème de M. Charles Morice, est un bijou de légèreté et d'émotion contenue. Il a su imaginer des rythmes infiniment curieux en des mesures inusitées pour sa broderie délicieuse de la délicieuse chanson *La Tour, prends garde* (1). Et en ce genre ses deux meilleures œuvres sont *Sur le pont des passions* et le *Furet du bois joli* (1). Dans la première il s'amuse à contrarier simultanément des rythmes binaires et ternaires, procédé qu'il affectionne du reste; et rarement il y fut aussi heureux que dans la dernière page de cette mélodie, où le motif a

(1) Baudoux, éditeur.

deux temps bien marqués, *Sur le pont d'Avignon* revient sur un accompagnement pianissimo de triolets arpégés. Quant à la seconde, la fraîcheur de l'inspiration, le retour du thème populaire qu'il fait très habilement passer du chant à l'accompagnement et du mode majeur au mineur, tout en fait une œuvre précieuse de grâce coquette et attendrie. Mais dans le *Rhin* et la *Forêt charmée*, qu'il avait écrits sur des poèmes de Jean Moréas, Pierre de Bréville n'empruntait pas un thème connu. Là comme le firent M. Louis de Serres dans le *Menuisier* et la *Barque d'Orient*, M. Gustave Charpentier dans la *Ronde* de M. Camille Mauclair, trois poèmes également harmonisés par M. Gabriel Fabre, là, il créait ce thème lui-même, mais en gardant à son œuvre ce sentiment de naïveté et de profondeur qui fait le charme des vieilles chansons. De son côté, M. Louis de Serres faisait du *Menuisier* de Jean Moréas une mélodie au rythme d'allure franche et d'un grand effet, et il se montrait dans la *Barque d'Orient* (1) de Charles van Leberghe musicien curieux, subtil, épris de mesures complexes et berçantes, d'harmonies inusitées. Et c'était également de cette manière qu'Ernest Chausson composait ses *Trois lieder* (2) sur les vers de Camille Mauclair. Or ce mot *lieder*, qu'il employait, avec tout ce qu'il évoque de séduction étrange et mélancolique, voire même le terme de *ballade* ou de *complainte*, devenait alors plus exact et plus précis que l'appellation générale de mélodie. Les *Trois lieder* d'Ernest Chausson sont absolument parfaits, le premier surtout, *Les Heures*. Il faut admirer la simplicité de la construction, cette répétition du *la* à contre-temps du commencement jusqu'à la fin, et le sentiment d'unité et de calme qui se dégage mystérieusement de cette grande ligne droite autour de laquelle s'enguirlandent les harmonies délicates et la chanson d'allure plus libre. Cet art est d'un maître. On chercherait vainement, je crois, parmi les œuvres modernes, une page où une telle simplicité de

(1) Baudoux, éditeur.

(2) Heugel, éditeur.

moyen atteigne à une aussi grande intensité d'expression. Et il faudrait s'arrêter là et conclure.

Et pourtant je n'ai parlé ni de tous les poètes, ni de tous les musiciens. Jen'ai parlé ni de M. Gabriel Pierné, qui écrivit de fort jolies choses sur des vers délicieux de M. Jean Lorrain, ni de M. Carraud, ni de M. Albéric Magnard, ni de M. Isidore de Lara, ni de M. Paul de Wailly. J'aurais voulu nommer aussi de plus jeunes, M. Gustave Samazeuilh, un autre interprète de Maeterlinck et de Mauclair, et MM. Ch. Planchet et Florent Schmitt, si intéressants tous deux. Mais quand j'aurai cité encore les mélodies de M. Raoul Bardac sur des vers de Fernand Gregh et d'André Lebey, celles de M. Léon Delafosse, un dilettante exquis, sur les poèmes de M. de Rénier, d'autres de M. Irénée Bergé sur les *Petits poèmes d'automne* de M. Stuart Merrill, d'autres encore de M. Ernest Deltenre sur des versets de l'adorable Max Elskamp et d'Emile Verhaeren, j'aurai sans doute passé en revue à peu près tout ce qui a réuni musiciens et poètes contemporains dans une même collaboration.

D'ailleurs les musiciens se sont parfois mis en tête d'écrire eux-mêmes leurs poèmes et les poètes leur musique. A vrai dire ni Villiers qui était mélomane, ni M. Rollinat n'ont fait oublier que la musique des poètes n'est pas meilleure que la poésie des musiciens. D'autre part, après Wagner, voici M. Vincent d'Indy, qui écrit le poème de *Fervaal* et de son *Lied maritime* (1), M. Léon Moreau le *Poème au bord de la mer*, M. Guy Ropartz, poète exquis de choses bretonnes et dont le cahier sur l'*Intermezzo* (1) de Heine est empreint d'une mélancolie caressante, et Guillaume Lekeu enfin, ce trop tôt disparu qui donnait de si belles promesses et qui a laissé à vingt-quatre ans à côté de ses *Trois poèmes* (1) pour chant et piano une œuvre déjà considérable.

Ce désir du musicien d'écrire lui-même ses paroles est infiniment louable en soi, et il semble qu'il ne puisse y avoir de collaboration si parfaite qui vaille l'œuvre

(1) Baudoux, éditeur.

jaillie d'un seul jet et de la même pensée. Malheureusement on envisage trop souvent le métier d'écrivain comme un métier qui ne nécessite aucune étude et quiconque sait à peu près l'orthographe s'improvise littérateur. Or il n'en est peut-être pas au contraire qui, sous une apparence facile, nécessite la connaissance d'autant de secrets. Que ceux de nos compositeurs qui se croient le don du poète apprennent donc à l'être, et cela nous évitera tel livret d'un ridicule achevé. Mais, en attendant, qu'ils s'adressent aux vrais poètes au lieu d'aller chercher les élucubrations de fabricants de romances et d'opéras. J'en sais de ceux-là qui se feraient volontiers librettistes et remettraient ainsi au premier rang une collaboration tombée au vingtième, et qui de plus fait souvent l'insuccès de certaines œuvres musicales. Il semble du reste que les musiciens contemporains l'aient compris puisque c'est à Verlaine, à Moréas, à Mauclair, à Maeterlinck qu'ils se sont adressés. Mais il en reste d'autres. Combien de choses à prendre dans les livres de ce pauvre et grand poète Albert Samain, qui vient de mourir à Magny, et dont le *Soir* avait été si exquisément interprété par M. Gabriel Fauré. Et combien d'autres dans les œuvres de Laforgue, de M. Gustave Kahn, de M. Grégoire le Roy, ce trouveur de chansons au rouet, de M. Paul Gérardy, ce Henri Heine de Flandres, sans compter de plus jeunes... Il est vrai que ce rapprochement de la véritable poésie et de la musique se fait de plus en plus : le compositeur ne voit plus maintenant dans la mélodie un prétexte à vocalises et à roulades, mais un moyen d'exprimer une émotion ou un sentiment; il cherche à pénétrer le sens intime du poème, à le compléter avec les moyens qui lui sont propres, et c'est cela précisément, cette fusion de deux arts voisins qui est en train de rénover le chant et qui sera la caractéristique du lied français moderne.

TRISTAN KLINGSOR.