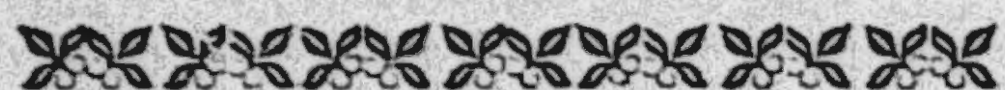


LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Camille Bellaigue — F. Baldensperger. — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — Henry Gauthier-Villars — Omer Guiraud — René Héry — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Ch. Malherbe — Camille Mauclair — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Des numéros spécimens du *Courrier Musical* seront envoyés aux personnes qui nous en feront la demande ou qui nous seront renseignées par nos amis et lecteurs.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 0 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



SUR LES RAPPORTS

DE LA

Poésie et de la Musique

Esquisse d'un cours fictif
à la *Scola Cantorum*

Malgré les terribles difficultés d'installation qu'une entreprise comme la *Scola Cantorum* peut avoir eu à subir, elle s'est imposée : je suis trop ami de Vincent d'Indy et de Charles Bordes pour contester qu'un tel maître et un tel organisateur ne pouvaient que lui assurer la réussite matérielle et morale, mais je croirai, sans doute comme eux-mêmes, que la *Scola* a réussi avant tout parce qu'elle incarnait une idée logique et répondait à une inspiration intellectuelle de l'époque.

M. Marnold a exposé ici avec une lumineuse raison pourquoi les musiciens possédant la véritable intuition de leur art étaient conduits à consi-

dérer la *Scola* comme une considérable réfection du rôle de la musique, dans ses plans, et une restauration du style musical dans ses applications. Ayant, comme je l'ai déjà dit ailleurs, ma place aux stalles de concert et non à l'orchestre, je ne viens pas parler ici musique. Je viens seulement présenter quelques réflexions d'un écrivain et d'un poète. Et je les présente dans une intention de grande reconnaissance sincère à d'Indy, à Bordes et à ceux qui les soutiennent ; car une création comme celle de la *Scola* ne rend pas seulement service aux musiciens, elle offre aux poètes des sujets de méditation, elle supprime entre deux arts d'injustes obstacles, et en précisant le rôle de la musique elle élargit celui de la littérature.

Il y a longtemps que les poètes souffraient de l'éloignement des musiciens, qui écrivaient de belle musique sur les plus mauvais vers du monde. Depuis le wagnérisme, depuis Franck et Fauré, il y a eu rapprochement. Le symbolisme a créé le vers libre, la musique récente a introduit en France le lied. Le génie de Heine avait fraternisé avec Schumann : à Verlaine, à Mallarmé, à ceux qui les suivirent, les musiciens ont répondu. Tous étaient également victimes de la routine, du sarcasme facile : la nécessité de la lutte a prouvé la parité de leurs désirs. Le même rêve les a effleurés. Et après avoir tant regretté de voir les musiciens leur tourner le dos, les poètes les ont vus venir à eux, et rendre à leurs livres la sympathie qu'ils leur portaient aux concerts. Ils avaient le

culte de la musique et rêvaient un vers aussi ductile et aussi richement psychologique : les musiciens ont désiré une poésie qui comblât leurs conceptions de l'art suggestif. Et Fauré, Debussy, Charpentier, Fabre, Chausson, Hahn, Bordes, sont allés droit au génie de Verlaine, et aux autres poètes, dans un même désir d'innovation. Toute la génération des écrivains symbolistes a été mélomane ; toute la génération frankiste a été soucieuse de littérature neuve et même de peinture. Les uns et les autres se sont mutuellement fait du bien. C'est un fait très significatif, très heureux et très important. Il sera gros de conséquences.

La première de toutes serait, à mon sens, celle-ci : l'évincement de tout le fratrias de mauvais poèmes dont la musique vocale est empêtrée par le goût des éditeurs, et, au théâtre, la création d'un vers d'opéra intelligent.

C'est un fait, hélas ! indiscutable, que le métier de librettiste est disqualifié. Les musiciens valeureux actuels le pensent si énergiquement qu'ils font leurs livrets eux-mêmes, plutôt que de recourir à l'ombre de Gallet ou à la réalité de M. du Locle. Leurs lieds s'inspirent de Verlaine, de Samain, d'Henri de Régnier ; mais leurs drames lyriques sont dépourvus d'un tel appui, et le symbolisme n'a rien apporté au théâtre. Ils ont pour les rimeurs de romances et de couplets le dédain qui sied. Ils s'improvisent écrivains, du mieux qu'ils peuvent, et ce mieux est quelquefois l'ennemi du bien. Or, la création du vers libre marque le désir poétique

d'un acheminement vers l'identification de la musique et des vers considérés comme la double expression du langage psychique, et elle est un retour vers l'idée que le « vers n'est pas l'éloquence descriptive, mais un chant », de même que la musique n'est pas « un moyen d'expression » mais « une combinaison de sonorités prétextée par l'expression de sentiments ». La formule des deux arts devient unitaire, et il semble naturel que le vers libre soit l'allié de la musique. Ce vers libre, qui a pris soin de prouver par des œuvres hautes la légitimité d'une existence que lui déniaient les Parnassiens et leurs disciples, n'a jamais songé à supprimer le vers régulier, comme on l'en accusait. Il a songé à se juxtaposer à lui pour exprimer autour du vieux thème classique et splendide de l'alexandrin, les sentiments et les nuances d'une littérature devenue subtile, nerveuse, amie des intentions et des suggestions.

Dire que Schumann ou Borodine souhaitaient la suppression de la sonate et de la fugue serait à peu près aussi juste que d'accuser Verhaeren ou moi-même de souhaiter la mort du vers régulier. Les vers-libristes ont été conduits à penser que les formes de l'alexandrin et des autres vers à rimes et mètres fixes avaient été si fatigués par l'immense abus des mauvais hugolâtres et des sous-Parnassiens, qu'on pouvait essayer de laisser reposer ce majestueux appareil en se jouant autour : l'orgue manquant de souffle, le violon et le hautbois ont préludé. Et si le vers est un chant, il y a plusieurs sortes de chant. Les vers-libristes ont été maudits pour avoir voulu enrichir l'expressivité rythmique française.

Eh bien, le vers libre pourrait trouver sa forme la plus directement utilitaire en s'appliquant à l'opéra. Et puisqu'il y a en ce moment un indéniab le et salutaire rapprochement entre la musique et la poésie, rapprochement sage où chacun comprend qu'il ne doit pas y avoir confusion, puisque la terrible prédiction de Taine : « Avant cinquante ans la poésie se dissoudra dans la musique » se transforme par cette variante :

« s'alliera à la musique pour l'expression psychologique supérieure », il serait peut-être nécessaire de sceller cette alliance en parlant du vers, de sa secrète organisation, aux jeunes musiciens, en leur expliquant qu'il n'y a pas antinomie entre deux formes issues du rythme, en leur démontrant que le rythme dans tous les arts est d'essence idéologique, et que tous les rythmes s'identifient dans la conscience.

L'an dernier, séjournant durant l'hiver à Marseille, j'avais vu naître dans l'actif esprit apostolique de Charles Bordes l'idée de fonder en cette ville une nouvelle *Scola*, et je lui avais offert de me charger d'un cours, si l'année suivante trouvait son entreprise assez constituée pour comporter des cours analogues à ceux de Paris. La *Scola* s'est fondée. On a dit ici comment, dans un mois, Bordes avait organisé un admirable concert où Henri Messerer, Jean de Queylar, le hauboisiste François Jean et les solistes de la *Scola* ont rendu hommage à Bach, avec l'appui d'amateurs d'art comme les frères Gébélins, Jules Sauvervein, F. Drogoul, et d'autres encore. Mais les cours ne sont pas organisés, et les circonstances m'engagent, en attendant mieux, à esquisser ici le projet d'un cours général sur le rythme et les idées qu'il suggère. Voici à peu près les indications essentielles.

I. Leçon d'ouverture sur l'origine naturelle du rythme et ses différenciations progressives dans tous les arts. Le mouvement, en sculpture, en peinture, dans tous les arts auditifs.

II. L'origine religieuse de la danse chantée, mimée et accompagnée d'instruments : l'idée de divinité et d'hommage expliquée par les cérémoniaux rythmés.

III. La poésie est un chant, d'abord religieux, puis panthéistique, puis individuel, psychologique, sentimental. Le rythme « immobile » (proportions, canons du corps, lignes du paysage) et ses affinités au rythme « en mouvement ».

IV. Leur principe psychologique commun. La poésie orphique et pin-darique.

V. Les mètres de la prosodie gréco-

latine envisagés au point de vue rythmique. Notions générales sur la constitution du langage, sur la fixation du son dans l'écriture, et sur l'identité des significations aux sonorités par lesquelles il était convenu de les exprimer dans les dialectes primitifs.

VI. L'accentuation et la tonique dans le langage. Le mot a une double valeur de signification intellectuelle et de signification sonore, juxtaposées.

VII. Les premières distinctions entre le vers et la prose. Les distiques, les séquences, les laisses. Les vers des premières hymnes chrétiennes latines.

VIII. Les vers des chansons de geste du Moyen-Age français, avec exemples et commentaires, jusqu'à Malherbe. L'identification du vers alexandrin au vers classique latin : leurs rapports, leurs dissemblances. Ronsard.

IX. L'alexandrin dans la période classique française. Différences entre le vers cornélien, éloquent, narratif, oratoire et sans musicalité, et le vers racinien, très influencé par le désir de la musicalité syllabique.

X. Le vers familier de La Fontaine ; le vers libre, les coupes irrégulières, le rejet, les rimes, les assonances de la chanson populaire, leur analyse métrique. Exposer comment, depuis l'origine des lettres françaises, la poésie libre populaire a toujours coexisté auprès de la poésie régulière de Malherbe et de ses successeurs. « La juste cadence » de Malherbe comparée aux cadences populaires. Exemples de plaintes populaires de nos diverses provinces.

XI. Boileau et ses règles. Comment elles sont l'effet du goût académique gréco-romain et entravent le génie populaire national au profit d'un idéal défini. Scission complète de la musicalité et du mot dans le vers. Comment certains poètes, tout en respectant la leçon de Malherbe et de Boileau, ont cherché à musicaliser le vers à l'intérieur de ses formes rigides : du Bellay, Théophile, St-Amand, les « grotesques », les poètes légers du XVIII^e siècle.

XIII. Le XIX^e siècle. Les innova-

tions romantiques de Hugo. Le vers de Lamartine, sa musicalité, son chant malgré le respect des formes classiques. Notions rapides sur le lyrisme anglais : les lakistes, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley. Notions sur la double forme du vers régulier et du vers libre adoptées parallèlement en Allemagne et en Angleterre, contrairement à la forme unitaire de l'esthétique française.

XIII. Baudelaire, Poë, Heine : leur conception du rythme. La collaboration de Heine et de Schumann marque la réconciliation de la poésie et de la musique, leur échange de formes.

XIV. Théorie de la différenciation de la prose et du vers français. Le muet, sa valeur considérable dans l'eurythmie de notre langage.

XV. Les poètes récents. Historique du vers libre français et de la poésie néo-populaire tentée par quelques contemporains : Laforgue, Verlaine, Cros, Verhaeren, Elskamp, Jammes, Maeterlinck, Vielé-Griffin. Comment ils conçoivent le vers. Leur esthétique du rythme, leurs emprunts aux vers populaires et à la musique : l'inversion, l'assonance, les strophes. Les idées de Stéphane Mallarmé sur la poétique.

XVI. Le vers d'opéra. Exemples pris dans les opéras célèbres. Pourquoi le vers régulier est insuffisant à seconder la musique polyrythmique. Exemples pris dans les oratorios et cantates de Bach.

XVII. Le lied allemand et français. Le couplet répété. Schubert. L'innovation de Schumann supprimant le couplet et créant à chaque strophe sa musique indépendante. Importance capitale de Schumann dans le rapprochement des deux arts.

XVIII. Les livrets de Wagner, et leurs traductions. Etude sommaire des textes allemands et de la tentative d'Alfred Ernst. Elle est inharmonieuse parce qu'elle n'obéit pas à la prosodie libre. Comment Wagner concevait le texte de ses drames.

XIX. Etude de quelques interprétations de poètes libres par des musiciens récents. La déclamation lyrique, la prose lyrique, l'union actuelle des musiciens et des poètes.

Conformité de leurs vues esthétiques. Fauré, Chausson, etc. (1).

XX. Principes d'un vers libre d'opéra. Dans quelle mesure le choix des épithètes et la construction syntaxique doivent se modifier en s'appliquant à la musique. Comment on peut faire prédominer l'élément musical des mots. Rapports des voyelles aux notes. Les temps, les soupirs, les points d'orgue dans la poésie. Nouveaux exemples.

XXI. Leçon récapitulative sur les rapports actuels et futurs de la poésie lyrique, du lied vocal et orchestral, du poème symphonique, de la cantate. Notions sur la qualité psychologique de ces deux arts considérés comme le langage intellectuel suprême. La religion de la musique telle que l'envisagent les penseurs depuis Hegel et Schelling jusqu'à nos jours. L'action magnétique de la musique sur la foule : l'action individuelle de la poésie. Comment elles peuvent se concilier.

Un tel ensemble de leçons, réparties sur cinq ou six mois, pourrait peut-être avoir son utilité pour des jeunes gens de la *Scola* à qui leurs éducateurs cherchent, non seulement à enseigner historiquement et logiquement la musique, mais encore à faire comprendre que tous les arts se répondent, et que tous se réunissent dans la conscience : qu'il faut à un musicien comme à un peintre ou à un écrivain, outre la science de son art, un certain degré de *compréhension morale*. Le temps est passé — et la *Scola* le prouve — où un artiste était ignorant des autres arts et s'enfermait dans le sien. Aujourd'hui, tous les intelligents comprennent que l'art, c'est avant tout l'élévation du caractère et l'affinement de l'esprit. Certes, on l'a même trop compris : nous n'entreprendrons pas l'éloge de la musique à programmes, de la peinture philosophique et de la poésie chromatique.

Mais si la confusion est détestable,

(1) Il serait utile d'adjoindre à ce moment une leçon sur « Le Chanteur, son rôle, ses défauts, ses qualités », depuis le chanteur italien jusqu'aux interprètes de Schumann et Wagner.

la communion est à souhaiter. Nous avons pu, il y a quatre ou cinq ans, craindre la première, alors que dans l'énerverment des sarcasmes qui les couvraient impartialement, frankistes, symbolistes et impressionnistes se jetaient trop étroitement dans les bras les uns des autres. Aujourd'hui l'ordre se rétablit : sur la confusion, la communion surgit. Avec des esprits comme Fauré, d'Indy, Bordes, Verhaeren, nous pouvons être sûrs que l'alliance sera sage et heureuse. La clarté dans la polyphonie, l'esprit dans la sensibilité, c'est désormais un idéal commun aux musiciens et aux poètes. De même que les élèves de Franck, après avoir été, comme tout le monde, éblouis par Wagner, sont revenus au culte raisonné de la sonate, de la fugue et de la symphonie, de même il est loisible à de tout jeunes hommes comme Charles Guérin par exemple de revenir au vers régulier ; mais le retour ne les ramènera pas plus sous la férule parnassienne que les sonates et quatuors de Lekeu, de Castillon, de Chausson, de Fauré ou de d'Indy ne les ramènent repentants aux idées de M. Théodore Dubois. C'est dans cet esprit que j'ai esquissé ce projet de cours. Je ne sais s'il me sera donné de le faire à l'une ou à l'autre *Scola*, comme j'y suis prêt avec plaisir, heureux d'apporter ma contribution à une entreprise aussi hautement intelligente, que d'excellents écrivains ont encouragée. Mais peut-être n'aura-t-il pas été vain d'en marquer ici l'intention et les grandes lignes, sous les auspices de deux grandes ombres, celles de Henri Heine et de Robert Schumann, annonceurs d'une nouvelle forme de la sensibilité humaine.

Camille MAUCLAIR.

