

CHRONIQUES MUSICALES

I

DEBUSSY ET L'AVENIR DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

(FRAGMENT)

... La transformation du « métier musical » au cours de ces derniers lustres (transformation due, pour une large part, au debussysme) est analogue à celle qui s'est opérée dans la poésie et la peinture françaises sous les étiquettes de symbolisme et d'impressionnisme.

C'est même une des particularités les plus intéressantes de sa musique que cette influence des autres arts librement acceptée par Debussy. Elle vaut qu'on s'y attarde un instant...

Les poètes, s'enhardissant à transgresser les lois séculaires, faisaient bon marché de la mesure fixe et de la rime et cherchaient pour leurs vers un rythme libre ⁽¹⁾ qui respectât l'esprit et la raison des règles classiques tout en renversant les barrières inutiles. Debussy se plut à entourer leurs poèmes d'une atmosphère de musique subtile et ingénieuse, mais d'une exquise simplicité. Depuis le prélude verlainien encore teinté de romantisme jusqu'aux excessives recherches d'un dilettantisme affecté et byzantin, toutes les notes du symbolisme trouvèrent un écho dans sa musique; toutes, jusqu'à la finale conversion, jusqu'au retour à la vieille France.

(1) J'épingle ici quelques lignes d'une lettre du 15 février 1918, où G. Antoine me disait : « Pour ma part, je reviens vers une conception classique de la métrique... Je crois qu'il est décidément impossible, sans le secours de la musique, de noter de manière suffisamment exacte les rythmes des vers libres. Je crois que ces vers perdent beaucoup de leur charme dès que le poète ne les lit plus lui-même. Il y a des énigmes rythmiques là-dedans et une trop large part est laissée à l'interprétation du lecteur. »

Comme les poètes s'étaient libérés de la rigidité de la syntaxe et de la métrique, Debussy se libéra des entraves de l'enchaînement des accords et de la tyrannique barre de mesure. Il parvint ainsi à créer de toutes pièces un matériel sonore inentendu jusqu'à lui. Et sa musique sut si bien nuancer l'idéalisme peu accessible de la poésie nouvelle, que les poètes eux-mêmes se reconnurent comme transfigurés à travers le fin brouillard de sons divinisant leurs poèmes ⁽¹⁾.

Les peintres, eux, apprenaient enfin à peindre de la vraie lumière, se jouaient aux caprices de la perspective aérienne, estompaient de voiles diaphanes les contours indécis des choses aux reflets des aubes laiteuses et des crépuscules ouatés. Leur technique s'assouplissait. On cessait de mélanger des boues sur une palette poissée de bitume et de suie; on juxtaposait sur la toile même de fines touches de couleurs claires dont la consonance ou la dissonance devaient faire naître l'émotion esthétique par leur seule vertu sensorielle. On cessa de peindre des épisodes pour exprimer avec une ferveur angoissée les vibrations les plus ténues des nerfs devant la nature noyée de brume ou éclaboussée de soleil. On délaissa la netteté de contours des dessins trop précis pour écouter avec amour battre le cœur léger des heures. On s'émerveillait aux éblouissements de la lumière.

Parallèlement, Debussy peignait ainsi en musique. Il ne dessinait plus, ou si peu! Les harmonies soulignaient des fragments de mélodies charmantes mais imprécises. Il considéra les accords comme des timbres et cessa de résoudre les dissonances. La trame harmonique de ces œuvres est tissée pour le seul plaisir de l'oreille et la suggestion du paysage évoqué. Ce n'est plus l'harmonie nécessaire à l'évolution simultanée des voix telle que l'avaient conçue les grands contrapontistes; ce n'est pas davantage l'harmonie logique des symphonistes classiques; non, ici, les accords sont des taches de couleur, rien de plus. Dans

(1) N. B. Cette note et les suivantes sont de G. A.

La damoiselle élue (D.-G. Rossetti), 1887; *Ariettes oubliées* (Verlaine), 1888; *Cinq poèmes* (Baudelaire), 1890; *Fêtes galantes* (Verlaine), 1892; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1893; *Les chansons de Bilitis* (P. Louÿs), 1898; *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck), 1902; *Fêtes galantes* (2^e recueil), 1904; *Chansons de France* (Ch. d'Orléans, Tr. Lhermite), 1904; *Chansons de Ch. d'Orléans*, 1908; *Trois ballades de Villon*, 1908; *Le promenoir des deux amants* (Tr. Lhermite), 1910; *Le martyr de saint Sébastien* (G. d'Annunzio), 1912.

certaines œuvres le procédé d'orchestration ou d'écriture s'avère même identique au pointillisme des peintres (1).

Outre cette magnifique floraison d'ouvrages lyriques et plus ou moins pittoresques ou descriptifs, Debussy nous a donné quelques œuvres de musique pure : le *Quatuor à cordes* (1893), plusieurs pièces instrumentales, et les toutes récentes *Sonates pour divers instruments*.

La transposition des procédés de sa musique « à titre » ou « à programme » dans ces œuvres de musique pure n'a pu manquer de produire des résultats extrêmement curieux, tant au point de vue de la forme que du sentiment tonal (2).

*
* *

L'idéal de Debussy est double : exprimer l'âme moderne et réagir contre l'influence d'outre-Rhin. Les moyens techniques employés pour y parvenir ont enrichi prodigieusement le vocabulaire musical et donné l'éveil à une pléiade de chercheurs. L'unique gamme majeure (3) de notre système tonal classique venait, semblait-il, grâce au chromatisme de Richard Wagner l'élargissant jusqu'à la faire crever, de livrer sa dernière et triomphale bataille. Aucun horizon neuf en perspective.

Dans sa soif ardente de nouveauté et de réaction contre le wagnérisme, Debussy, enthousiasmé par la musique slave naissante, brisa le vieux moule tonal, introduisit les gammes orientales dans notre musique européenne, poursuivit jusqu'aux limites du possible les voyages de découvertes que notre grand et doux Franck venait de faire sur le grand lac des harmonies, réveilla la chanson de France, belle au bois endormie depuis des siècles, et, renouant la guirlande interrompue des clavecinistes, rendit à l'art français sa liberté et sa spontanéité d'antan.

(1) *Nocturnes*, 1899; *Estampes*, 1903; *Masques, Images pour piano, Reflets dans l'eau, La mer, Mouvement*, 1904; *Ibéria*, 1907; *Children's Corner*, 1908; *Préludes*, 1910 et 1913; *Jeux*, 1914.

(2) Ce sujet trouvera sa place dans le cadre d'une prochaine chronique (*Des formes musicales*).

(3) Inutile de parler ici de la gamme mineure bâtarde, artificiellement fabriquée. Quant à la gamme mineure dite inverse, et remise en honneur avec tant d'art par M. Vincent d'Indy, loin d'ébranler notre système tonal, elle le rend plus solide et plus logique au contraire, en obviant aux inconvénients des autres gammes mineures.

On pourra s'étonner de ce que, dans son désir de rénover la tradition française pervertie par l'italianisme et étouffée de brumes germaniques, Debussy se soit servi d'un vocabulaire emprunté aux Asiatiques. Mais qu'importe, si les graines venues d'Orient germèrent en éblouissante moisson sur la bonne terre de France ? Nos contradictions ⁽¹⁾ ne sont pas ce qu'il y a de moins vrai en nous, a dit Anatole France.

Les contradictions ne sont pas non plus ce qu'il y a de moins vrai dans l'histoire de l'évolution artistique. L'art de Debussy, réaction contre le wagnérisme, pas plus que l'art de M. Vincent d'Indy, si fièrement nationaliste, n'eussent sans doute été possibles si César Franck ne leur avait montré la route; ils ne l'eussent pas été davantage sans l'éclosion antérieure de l'œuvre de Richard Wagner. Il est nécessaire de le rappeler à l'heure où l'on nous inflige un protectionnisme musical ⁽²⁾ infiniment dangereux pour l'art français, qu'il isole.

Si Debussy dut s'imposer une discipline, ce ne fut certes pas celle de l'ignorance. Tout ce que son génie sut assimiler de l'art wagnérien fut utilisé par lui. Sans doute ne fut-ce pas un très gros bagage, mais le reste lui servit au moins à se préciser à lui-même les chemins où il ne devait pas s'engager.

*
.

Le symbolisme est mort, a-t-on dit; tout au moins ses manifestations ont-elles insensiblement changé de caractère. Debussy, qui a écrit *Pelléas* (le chef-d'œuvre, peut-être, du symbolisme), a lui-même graduellement évolué vers un naturisme plus concret et plus humain. Il ne nous déplaît pas de penser que c'est dans cette voie que la musique française s'engagera aux lendemains de la guerre.

(1) Contradiction plus apparente que réelle, peut-être. En effet, si les anciens modes grecs ne subsistent plus pour nous qu'à l'état de langue morte dans les chants sacrés de l'Église catholique, certains chants populaires des provinces françaises (ceux des Bretons, notamment) ont gardé, dans toute sa saveur primitive, la tradition d'une musique orientale basée sur des modes divers. Dans toutes les contrées vierges encore de culture musicale scientifique, on en trouve de nombreux exemples, ce qui semble bien prouver que notre gamme majeure n'a pas l'exclusivité d'être, pour les Français, « le premier jet de la nature » cher à Jean-Jacques.

(2) Contre lequel M. V. d'Indy lui-même a courageusement protesté.

Le néo-impersonnisme des peintres a marqué une tendance analogue. On voudrait voir dans cette coïncidence le signe d'une aube nouvelle qui délie les ombres de la luxuriante décadence des avant-dernières années.

Le *Martyre* de Debussy, comme, par exemple, le *Sacre du printemps* et le *Rossignol* de M. Stravinski sont déjà infiniment loin de la liquéfaction des lignes et de la décomposition des timbres chers aux impressionnistes. Mais les conquêtes de ceux-ci restent acquises à la musique.

Il est difficile, en ces temps d'inexprimables troubles, de jeter un regard un peu clairvoyant dans le gouffre du futur. Cependant, il est permis de croire que, pendant un assez long temps, aucune lumière ne nous viendra plus de l'Allemagne abîmée dans le scientisme musical des Brahms et des Strauss.

Un nouvel esprit méditerranéen surgira-t-il? Verrons-nous le futurisme de quelque Casella s'allier à l'orientalisme d'un Stravinski et se fondre au bel esprit de mesure latine d'un Paul Dukas? Un art polyrythmique va-t-il naître?

Tous les espoirs sont possibles si l'on songe au prodigieux réveil musical de la France depuis 1870. Sans doute, comme autrefois à Alexandrie, les croyances sont multiples et les fanatismes s'entre-déchirent. Chacun croit être en possession de la vérité. Mais cette apparente anarchie est la force secrète de la France libre, et on peut lui faire hardiment crédit.

La Schola monte la garde autour du vieux temple classique; le maître a terminé son *Saint Christophe*; Roussel, Ravel et Schmitt racontent de merveilleuses histoires; Paul Dukas brise les reins du rythme encore rétif; Stravinski lance ses feux d'artifice et, du haut de ce ciel qu'il aimait tant chanter, le bon père Franck, dont l'œuvre a fait germer cette luxuriante moisson, sourit à ceux qui sortiront de l'inférieure tourmente avec un cœur plus large et une âme plus forte, prêts à sauver la musique de l'infiniment petit où elle est en danger de se perdre.

II

DES FORMES MUSICALES

(FRAGMENT)

... Les formes traditionnelles de la musique pure, basées sur les lois de la tonalité, ne semblaient pas, pour cette raison même, avoir dû résister au vent d'Orient qui bouleversa notre système tonal. Tout au moins, les bases étant transformées, pouvait-on penser que l'édifice entier serait érigé selon de nouveaux rapports, en harmonieuse concordance avec la matière sonore nouvelle dont on prétendait le construire.

Les dernières publications de Debussy, qui constituent la plus grande partie de son œuvre de musique pure, ne sont pas significatives à cet égard cependant. Le style en est inégal, la pâte sonore sans unité, et l'horreur de tout dogmatisme qui caractérise leur auteur l'a empêché d'y réaliser le « système » que toute âme éprise à la fois de nouveauté et de logique cherchera en vain d'y découvrir.

Dès la seconde audition, on s'aperçoit que certains « mouvements » sont amorphes et que les autres, d'une ordonnance plus discernable, marquent plutôt un retour vers le passé qu'un élan vers l'avenir...

Debussy est mort sans nous laisser le testament artistique qu'il était capable de nous donner. Il y a néanmoins un intérêt véritable à feuilleter ses sonates, malgré les quelques signes de lassitude et les décevantes boutades qu'on y trouve...

*
**

La musique lyrique ou dramatique ayant pour but de commenter ou d'illustrer les sentiments des personnages ou le texte du poète, emprunte sa forme et son développement au poème ou à l'action. Le poème symphonique (1), simple intrusion de l'ordre dramatique dans l'ordre symphonique, participe de la

(1) Nous entendons par là le morceau « à titre » aussi bien que le morceau « à programme » ou le ballet. (Note de G. A.)

nature de l'un et de l'autre. Quant à la musique pure, qui, de tous les arts, est le moins imitatif, c'est en elle seule qu'elle doit trouver, avec sa raison d'être, son style, ses lois et sa forme. Cela ne la relègue pas plus au rang d'une mathématique que l'architecture ne peut être reléguée au rang d'une géométrie. L'émotion qui anime la *Symphonie pastorale* de Beethoven n'est pas plus intense que celle qui fait trembler sa 5^e *Symphonie*. Cependant, l'auteur a pris soin de déterminer assez étroitement le sens humain qu'il attachait à celle-là, tandis qu'il n'a donné pour titre à celle-ci que son numéro d'ordre et l'indication de sa tonalité. La *Pastorale* perd peut-être en *divinité* ce que son titre et les arguments relatifs à chaque « mouvement » lui confèrent de précision pittoresque et humaine, et le sens *éternel* de la 5^e nous fait saisir par contraste que l'esthétique musicale a des lois sans rapports bien définis avec le rythme de la vie, encore que l'expression des sentiments en soit le substratum indéniable (1).

En dehors de la puissance émotive ou évocatrice des mélodies et des accords, la beauté musicale réside donc dans le style des détails et dans le rythme harmonieux qui relie entre elles les différentes parties de l'œuvre (2). C'est à cette ordonnance heureuse du « morceau » — ordonnance qui pourrait, semble-t-il, varier à l'infini, mais dont les types réussis sont en réalité

(1) Il est intéressant de rapprocher de ce texte les notes prises par M. Maurice Pujo, après une conversation avec G. Lekeu sur la *musique indépendante* : « Le tort de la musique, me disait-il, est de s'être presque toujours subordonnée à un autre art... Et ce n'est pas seulement à des mots, à des vers, à de la littérature que la musique s'est soumise. Elle a accepté le joug des « sujets » délimités, généralement absurdes d'ailleurs, et qui devaient guider son inspiration. Avec un pareil système, les musiciens qui avaient quelque chose de personnel à dire ont été réduits à faire de la musique à côté du texte, bon ou mauvais... Presque toutes les plus belles œuvres de Beethoven ne comportent aucun sujet réel, aucun titre significatif et indicateur pouvant engager la liberté de l'émotion. Beethoven intitule ses morceaux : Symphonie, Concerto, Quatuor, Trio, et le numérotage est la seule façon de les distinguer de l'extérieur. » (Cité par M. Lorrain, pp. 331-332.)

(2) « Lekeu, rapporte M. Pujo, se demandait pourquoi, dans leurs plus belles œuvres, les musiciens n'avaient pas tenté de mettre une unité essentielle entre les différentes parties; pourquoi ces œuvres demeuraient la plupart du temps comme des triptyques, par exemple, sans que la première partie fût faite en vue de la dernière et lui répondît musicalement. C'est ce qu'il avait tenté de réaliser dans le *Quatuor* qu'il laisse inachevé. » (*Ibid.*, p. 332.)

peu nombreux — que les musiciens ont donné le nom de « forme musicale ».

Nous que le romantisme fumeux et boursoufflé a dégoûté, que le symbolisme ou l'impressionnisme a vite lassé, nous ne croyons, avec Franck et son école, qu'à une beauté logique et parfaite, où les émois de notre cœur barbare se précisent et se rythment souverainement d'après des « instructions supérieures » (1) en dehors desquelles il n'est qu'erreur et trouble.

La sérénité apollinienne doit dispenser sa lumière aux âmes les plus dionysiaques; à plus forte raison, là où Dionysos se cache ou meurt, le divin fils de Latone doit-il paraître et consoler l'esprit du vide insondable du cœur.

*
* *

« Étincelante fantaisie que C. Debussy a intitulée sonate pour violon et piano », c'est en ces termes que certains critiques nous ont donné à entendre de cette œuvre — pour ne parler que de celle-là — qu'elle n'avait de sonate que le nom. Pour nous, nous nous attendions à y découvrir une transformation de la « forme sonate », corollaire obligé, nous semblait-il, de la transformation du métier de l'harmoniste accomplie par Claude Debussy. Or, l'appoint que Debussy a apporté à cette forme nous paraît bien peu de chose, en vérité.

Dans son premier mouvement il conduit victorieusement jusqu'au bout sa première idée, la laisse s'évaporer délicatement et, modulant selon l'usage et la tradition, nous amène au moyen d'un « conduit » dans un ton voisin de celui qu'il quitte (2). Au lieu de la seconde idée attendue, il nous fait entendre un fragment de mélodie, et bientôt, avec des variantes, il réexpose la première. Tout technicien reconnaîtra là une forme d'allegro de sonate sans développement, avec seconde idée à peine ébauchée dans l'exposition et presque escamotée dans la réexposition. Au fond, le défaut de cette forme (répétition du thème), défaut que les plus grands n'ont pu toujours éviter, est ici en pleine

(1) Dont Louis Boumal nous a dit, dans *Les Cahiers* de juin, le sens et la valeur. (Cette note et la suivante sont de G. A.)

(2) Voisin, grâce au *mi* bécarre qui entre par instant dans la composition de la tonalité primitive de *sol* mineur — seule remarque technique que nous puissions faire sur la logique du système tonal de Debussy dans cette œuvre.

lumière. Les précurseurs de la sonate doivent avoir produit des pièces analogues à celle-ci, qui ressemble plus à une ébauche de la forme d'allegro de sonate qu'à cette forme renouvelée et libérée.

Le 2^e mouvement (intermède), auquel son titre permet toutes les excentricités, ne peut satisfaire le besoin d'eurythmie que tout artiste porte en soi. Un de ses motifs les plus marqués se présente deux fois dans le ton du morceau précédent, d'où monotonie fatale.

Quant au 3^e mouvement, qui commence par un rappel du thème du 1^{er} (toujours dans le même ton !), c'est, tout simplement, un rondeau avec ses refrains et ses couplets. Ainsi que dans le rondel des poètes, toute la grâce de cette forme réside dans la variété et le piquant des retours successifs du refrain. Or, ici, précisément, les deux premières entrées paraissent faibles de sens et d'invention. L'auteur est plus heureux dans la suite et les passages les mieux venus de ce morceau sont ceux où il ne craint de développer son thème et de le rappeler longuement à lui avant de le faire éclater joyeusement. Ainsi opéraient les classiques.

Et voici que nous comprenons clairement qu'il y a des principes éternels dont il faut respecter l'esprit sinon la lettre. Il est bien difficile d'écrire des vers libres qui ne ressemblent pas à des vers classiques manqués; plus difficile encore, peut-être, de renier absolument les formes traditionnelles de la musique pure. Qu'on ne nous accuse pas de formalisme; nous croyons au contraire que toute idée musicale de génie porte en elle le germe de sa marche à travers le temps et doit déterminer la forme du vase d'élection qui la contiendra. Un grand créateur nous montrera cela quelque jour, espérons-le. Et il sera redevable à Debussy de l'atmosphère musicale fluide et légère où sa pensée évoluera grâce à lui. Mille sonates grandiloquentes de la pédante école allemande moderne n'auraient pas accompli ce miracle de l'indiscipliné français. Le sourire souffreteux, l'ironie fatiguée de certains passages de ses dernières œuvres ne nous feront pas oublier la grâce spirituelle, le charme sobre qui y sourient par ailleurs...

Les Cahiers, août 1918.

ENTRE LES CROASSEMENTS DE HUGIN

ET LES VOCALISES DE SCARAMOUCHE

(FRAGMENT)

... Il convient de n'accepter pas aveuglément comme nôtres les produits, quels qu'ils soient, de l'art de nos alliés.. Si l'on croit qu'il faille nous soustraire aux envoûtements de Brangaine et au philtre d'Iseult, de grâce, que l'on ne juge pas nos désirs si exténués que suffisent à les satisfaire les sourires faisandés, les roucoulements et les maillots des bourgeoises et des courtisanes du théâtre vériste et péninsulaire...

La querelle des Bouffons n'est pas encore close! Jean-Jacques, qui se réclamait d'une musique italienne en décadence, a traité l'orchestre de Rameau de chaos. Les admirateurs de Puccini en pensent autant de l'art symphonique des d'Indy et des Dukas. Toute œuvre qui n'est pas tellement dénuée de sens que la moindre réflexion ne soit superflue à son audition, est aussitôt convaincue de wagnérisme. Si la musique de Wagner vit toujours, bien qu'elle soit prohibée depuis 1914, le wagnérisme, cependant, est bien mort. Ni les franckistes, ni les néo-classiques, ni les impressionnistes n'ont attendu la guerre pour se libérer des théories du dernier symphoniste allemand. Mais tous ont profité de ses découvertes techniques et de l'éducation artistique d'un public confronté durant plusieurs années avec Siegfried, Lohengrin et Tristan... Là n'est pas le danger. Il est, pour les amants de clarté et les fervents de facilité que nous sommes, dans la fréquentation des diseurs de riens et des charmeurs d'épiderme. Un public qui se repaît de cette musique dite « facile » est vite dégoûté de tout ce qui n'est pas clinquant et vulgaire. L'effort intellectuel que demande la compréhension de l'art symphonique wagnérien amène, au contraire, par effet logique et aussi par naturelle réaction, l'amour passionné de notre grand art symphonique français : un art sobre et pur de lignes, mais qui n'exclut ni la richesse de la palette orchestrale, ni la gravité du sentiment exprimé.

*
* *

L'école dite néerlandaise (1) avait doté l'Europe d'un grand style musical commun à tous les pays chrétiens. Les armées nationales du grand Frédéric, puis celles de la première République, l'unification de l'Empire germanique et de l'Italie, et tout ce mysticisme nationaliste sorti des dernières tourmentes, paraissent bien l'avoir tué. Nous ne sommes plus au temps des grands empires et des minuscules républiques. Ce n'est plus maintenant qu'une Principauté de Liège pourrait vivre sous la tutelle d'un empereur germanique en conservant ses mœurs, son dialecte, ses chansons et sa culture latine. Chaque gouvernement européen prétend être aujourd'hui le gardien d'une civilisation particulière. La civilisation tout court n'existe plus. Le romantisme a envahi la politique européenne. Soit! Cependant ceci demeure : les musiciens dits néerlandais ont été les maîtres des grands Italiens comme, d'ailleurs, des contrapontistes allemands. L'art de Bach, fleur merveilleuse éclos à la plus haute branche de cet arbre de bonne science qui naquit chez nous, subit profondément l'influence de ces mêmes Italiens. Haydn et Mozart doivent autant à l'Italie qu'à leur propre pays. Beethoven devait mieux connaître les opéras-comiques de Grétry (2) que les fugues du « père de la musique ». Enfin, Rameau, le plus grand des musiciens français et le plus français des musiciens (le mot est de M. Pierre Lasserre), est situé très exactement, dans la filiation de nos génies nationaux, entre Lulli, Florentin, créateur de l'opéra français, et Gluck, musicien français, né à Weidenwang, qui reçut son instruction musicale en Italie...

Ces temps charmants semblent à jamais abolis. Il plaît à l'Allemagne de s'enfermer dans un cercle de sang et de brume, l'Italie s'obstine dans sa décadence, et la France, pour tout commerce avec l'étranger, n'accepte plus — c'est, hélas! au nom d'une renaissance latine — que les produits les plus frelatés de cette décadence qui s'aggrave sans cesse...

Notre patrimoine musical ne gît pas seulement dans les opéras de Rameau et les chansons de Ma mère l'Oye de M. Ravel, il

(1) Qui comprend des Wallons, des Flamands et des Français, mais surtout des Wallons. (Note de G. A.) Sur cette école, voir l'excellente esquisse de M. CH. VAN DEN BORREN, *La Musique belge au moyen âge et sous l'ancien régime* (REVUE FRANCO-BELGE, novembre 1932).

(2) Beethoven, accompagnateur au théâtre de Bonn, s'imprégnait du répertoire de Grétry. (Cf. H. DE CURZON, *op. cit.*, pp. 116 et 102.)

est dans toutes les œuvres bien écrites et bien pensées. Aussi bien dans celles de Bach, de Mozart, de Beethoven, que dans les ouvrages de Couperin, de Rameau et de Bizet ⁽¹⁾, et assurément dans ces pages géniales beaucoup plus que dans les opéras de Piccini, de Bellini, de Donizetti et de Mascagni. Le tout est d'avoir un esprit critique suffisamment aiguisé pour discerner dans ces œuvres étrangères ce qui nous en revient de droit et aussi ce que nous en pouvons assimiler sans danger d'empoisonnement.

C'est à nous donner ce sens critique, si rare aujourd'hui, que devraient tendre les efforts de nos théoriciens. Mais la plupart n'y songent guère. La discipline qu'ils nous prêchent est une discipline d'ignorance. Ils s'hypnotisent devant un fronton grec sans voir que l'âme française est multiple et que la Renaissance n'a pas effacé son fond de moyen âge; ils s'imaginent entendre à travers les volutes des fugues de Bach les cris des corbeaux odiniques, et leur intransigeance n'est tempérée que par une réserve polie qui les change en statues de sel, quand devant eux défilent en grotesque cortège, les Arlequins, les Pantalons et les Scaramouches, avec leurs masques, leurs battes et leurs guitares.

Les Cahiers, septembre 1918.

(1) Je parle ici des formes, du style et de l'école et non de cette chose indéfinissable qu'on pourrait appeler l'accent du terroir. (Note de G. A.)

IV

LES PROSCRITS ET LES RÉHABILITÉS DE DEMAIN (1)

(FRAGMENT)

... Tandis que l'industrie relèvera nos foyers désolés, notre art rebâtira le temple de beauté dévasté par la guerre, où nos cœurs chanteront librement leurs deuils, leurs joies et leurs amours.

Jamais le sens critique indispensable aux races encore jeunes ne nous sera plus nécessaire, si nous voulons préparer aux peuples belges une destinée lumineuse et durable.

*
**

La musique wallonne (2) fait si bien partie intégrante de la musique française que l'on ne saurait parler de l'une sans évoquer l'autre. Quelle que soit la saveur particulièrement wallonne que l'on s'efforce souvent en vain de découvrir dans la musique de Grétry, de Franck ou de Lekeu, on est bien forcé d'admettre que la tradition artistique de ces maîtres est celle que représentent, par exemple, Dalayrac, d'Indy ou Fauré et G. Dupont.

Si nous constatons avec un légitime orgueil que le pays wallon donna à la France quelques compositeurs d'une forte originalité, nous sommes forcés de reconnaître, non sans plaisir, que c'est la France qui prêta à leur génie le milieu où il put s'épanouir librement.

Nous devons donc nous nourrir de musique française, lutter contre le prussianisme et contre toute musique représentant une tendance hostile au génie français. Les appoints intéressants (au point de vue technique) que pourraient nous apporter certains Allemands nés depuis Bismarck ne comptent guère d'ailleurs devant tout ce que les d'Indy, les Fauré, les Debussy, les

(1) Cet article, écrit à l'aube de la libération du territoire, ne fut publié qu'après la mort de G. Antoine.

(2) Un musicien sorti de l'école de Liège ne peut parler valablement des disciplines nécessaires à la musique flamande. (Note de G. A.)

Dukas, les Ravel et les Roussel peuvent apprendre encore aux jeunes de chez nous...

. Le vieux, aimable, et si français répertoire d'opéra-comique devrait prendre la place usurpée par les produits du vérisme. Nos théâtres, pourvus de subventions suffisantes, devraient être tenus de jouer un nombre déterminé d'œuvres du terroir...

La guerre ne nous donne pas le moindre droit de proscrire les grands musiciens allemands. Comment nous passer d'eux, d'ailleurs? Il semble bien, malgré la prudence qu'un Français doit apporter dans ses rapports avec le romantisme, — surtout allemand (1), — que l'on ne doive s'arrêter qu'à Wagner... Ce qu'il faut condamner sans rémission, c'est l'école judaïco-internationale. Nous espérons bien voir en Belgique un mouvement analogue à celui qui se précise en France et les chefs-d'œuvre de Lulli, de Rameau et de Gluck prendre au théâtre la place que nous réservions à Meyerbeer et à ses émules.

*
* *

Il n'y a pas que la musique de jadis et de naguère, il y a celle qui va naître. Dans quels bosquets vierges encore fera-t-elle entendre la voix de ses mésanges et de ses rossignols?

Les jeunes gens qui reviennent de la guerre avec le souvenir de la mort qui rôde et hurle, ceux dont la santé a été touchée et qui n'ont conquis leur jeune force que grâce à leur énergie morale, ceux qui ont dû lutter, sous le joug de l'envahisseur, contre la faim, le désespoir, tous ceux qui ont dû redresser fièrement leurs âmes devant les menaces d'asservissement, toute cette jeunesse meurtrie et frémissante ne peut avoir gardé l'âme fatiguée et mollement ironique qui était de mode avant la tourmente.

Le romantisme a été enterré par les écoles décadentes qui le suivirent. Le symbolisme ne fut qu'une fleur exquise et vite flétrie, éclose miraculeusement sur une tombe puante. Poètes, peintres, musiciens, nous sommes en possession d'outils d'une finesse merveilleuse que nous lèguent ces étranges chercheurs qui nous précédèrent. Nous saurons les utiliser tout en renouant la tradition ailée, simple, claire et bellement vivante de l'art des

(1) En est-il d'autre? (Note de G. A.)

Gaules. Nos musiciens « belges » ont échappé jusqu'ici à la théorie indéfendable qui a donné naissance en littérature à des œuvres « nationales »... Les Wallons échapperont à l'idée fixe du « fronton grec » plus facilement que les Français. Nos âmes plus ferventes, qui furent penchées si longtemps sur la vérité douloureuse des choses, nos cœurs plus aimants si longtemps sevrés de leurs plus chères amours, toutes nos forces secrètes vont se réveiller au grand soleil des délivrances pour chanter au vent l'hymne de notre jeunesse ressuscitée et la nostalgie infinie des âmes qui se vouent à la recherche de l'impossible beauté.

Les Cahiers, janvier 1919.