

L'évolution

De la Musique Contemporaine

I

E moment est-il bien choisi pour traiter un pareil sujet? Rien n'est aussi délicat que de porter un jugement sur des événements contemporains, qu'il s'agisse d'art, de sciences, de politique. Il est bien évident que nous manquons toujours, lorsque nous abordons ces délicates questions, de l'absolue impartialité, de l'impassibilité même qui seraient nécessaires; nos idées personnelles, l'influence ambiante, à notre insu et malgré notre désir d'en faire abstraction ont certainement une part considérable sur les conclusions que nous pouvons formuler. Mais s'il faut reconnaître que ces facteurs jouent un rôle parfois prépondérant dans

Nous publierons la suite et la fin des *Influences françaises chez Bach* dans notre prochain numéro.

L'étude des questions contemporaines il faut bien dire aussi que, si à la longue les passions s'apaisent et permettent d'envisager les choses avec plus de sang-froid, la part de la personnalité du critique reste à peu près la même et qu'elle est capitale. Si donc, évitant avec soin de faire œuvre de polémiste on s'efforce d'étudier avec sang-froid et sans parti pris d'école l'art musical contemporain il n'est pas impossible d'arriver à formuler un jugement assez impartial *non point sur l'ensemble ou le détail des œuvres qu'il a produites* mais sur les avantages et les inconvénients qui peuvent résulter pour l'art de demain des événements suivis par l'art d'aujourd'hui. Il est en effet une loi inéluctable qui régit toutes les productions de l'esprit : c'est celle du perpétuel changement ; et c'est ce que trop souvent bien des artistes ont méconnu ; en vain ont-ils cru trouver et imposer une méthode définitive ; quel que fut leur talent ou leur génie ils n'y sont jamais parvenus. Leur œuvre a pu s'ajouter au magnifique monument déjà élevé par les prédécesseurs, elle n'a ni aboli le passé, ni arrêté la marche vers l'avenir.

Pour traiter en détail la question de l'évolution de la Musique contemporaine il faudrait certainement écrire un gros volume. Il ne s'agit donc ici que d'une étude assez rapide, d'une sorte d'esquisse à grands traits. S'il était possible d'exposer des théories, d'analyser des formules d'art sans citer de noms d'auteurs la tâche serait certainement plus aisée et c'est d'abord ce que je m'étais bien promis de faire ; mais j'ai dû renoncer à cette sage résolution devant les difficultés extrêmes qu'il m'aurait fallu surmonter et surtout dans la crainte, très justifiée je crois, de ne pas apporter toute la clarté nécessaire dans des questions complexes et abstraites qui auraient perdu la plus grande partie de leur intérêt. Je tiens donc avant tout à m'excuser auprès des musiciens que je nommerai au cours de ce travail si les idées que je leur prête ne sont pas absolument les leurs ; je les considérerai toujours, non comme *créateurs*, mais comme *représentants* d'un groupe de disciples, en un mot comme chefs d'école. S'il m'advient de porter sur les théories admises dans ces cénacles des jugements qu'ils trouveront parfois un peu sévères je leur demande de ne pas oublier que ce n'est nullement de leurs *œuvres* qu'il s'agit, mais uniquement des *idées* mises en circulation par ceux qui les entourent et qui passent, à tort ou à raison, dans le public et même parmi les musiciens de carrière pour être les leurs. C'est là une légère rançon qu'il faut bien payer à la célébrité.

*
* * *

Sans prétendre faire un abrégé de l'histoire de la Musique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours j'esquisserai néanmoins un court aperçu chronologique des œuvres du passé et des tendances qu'elles représentent. Il est tout à fait impossible lorsqu'il s'agit de ce qui est et de ce qui sera de faire totalement abstraction de ce qui fut. A travers trois siècles l'art musical, tant en France qu'à l'étranger, s'est développé sur des influences d'origines diverses ; pour l'observateur superficiel les fluctuations semblent l'effet du pur hasard. Il n'en est rien pourtant, l'évolution des différents styles a des causes profondes, deux notamment sont d'une particulière importance : le génie propre de la race, la personnalité du musicien. Et c'est pourquoi malgré des différences extrêmement sensibles, malgré même d'apparentes oppositions de tendances à des époques différentes il n'est pas impossible de découvrir dans l'ensemble des œuvres, produits des époques et des styles les plus divers, une sorte d'unité de tendances, un ensemble de qualités générales qui révèlent l'idéal de la race.

C'est ainsi que, depuis ses débuts, la musique française, bien plus que ses sœurs italienne et allemande, a eu le souci de l'*harmonie*. La France peut en effet s'enorgueillir d'avoir donné naissance aux musiciens qui, les premiers, s'essayèrent aux

combinaisons contrapuntales. Les essais barbares et quasi informes tentés par Adam de la Halle (que l'on considère aussi comme le père de l'Opéra-Comique) en sont la preuve. Mais lorsque l'art de faire chanter simultanément plusieurs voix atteignit à la perfection, ce furent encore les Flamands d'origine française qui firent preuve des plus grandes hardiesses. Si l'écriture d'un Palestrina est plus sobre, d'allure plus classique, celle d'un Josquin des Prés, d'un Roland de Lassus est infiniment plus riche, plus brillante. Palestrina fait songer à l'harmonieux équilibre, aux merveilleuses proportions des temples purs, tandis que les Flamands rappellent la somptuosité des édifices de style flamboyant. Il n'est pas inutile de signaler, dès les débuts, cette tendance particulière de la race, il y faut même insister, parce qu'on la retrouve toujours très vive à toutes les époques, même à celles où, sous des influences plus ou moins diverses, les représentants de l'art français ont paru s'en soucier le moins. Et cela est d'autant plus particulier que nous n'avons nullement en France ce que j'appellerai l'instinct du chant choral. Si vous parcourez l'Allemagne ou la Suisse et que vous entendiez quelques joyeux groupes entonner un refrain populaire, immédiatement les voix se divisent et la mélodie est de suite accompagnée par deux ou trois parties distinctes et assez harmonieusement disposées. Chez nous, rien de pareil ; quand par hasard différentes voix chantent simultanément, c'est toujours à l'unisson, unisson d'une justesse des plus relatives, d'ailleurs, à moins qu'une seconde partie strictement parallèle à la première ne l'accompagne à distance de quarte ou de quinte, ce qui produit une horrible discordance. Il y a là un antagonisme bizarre ; je laisse à de plus érudits que moi le soin de l'expliquer et de donner une solution au problème que je me contente de poser.

Si nous suivons rapidement le développement de la musique française, nous pouvons toujours constater ce souci d'enrichir soit la polyphonie vocale ou instrumentale, soit le simple accompagnement de la mélodie. Lorsqu'après s'être grisés par les chatoyantes ou somptueuses sonorités obtenues en superposant des parties vocales différentes, après s'être complus aux magnificences harmoniques des motets profanes ou sacrés, nos pères, un peu lassés sans doute par le vague même de ces compositions à lignes peu définies, revinrent au dessin mélodique, ils éprouvèrent tout naturellement le besoin de relever l'intérêt de celui-ci au moyen des riches conquêtes qu'ils venaient de faire.

Si nous étudions les œuvres des clavecinistes qui furent la gloire du xvii^e siècle, celles des Couperin, des Daquin et de leurs successeurs, nous pouvons le constater à tout instant. N'oublions pas que Sébastien Bach, qui fut peut-être le plus grand harmoniste de son temps et des temps modernes, ne dédaigna pas de copier de sa propre main de nombreuses pièces des clavecinistes français et qu'il apprécia si bien leur style, qu'il ne considéra pas comme au-dessous de lui de l'imiter dans les pièces de clavecin qu'il publia, pour cette raison, sous le nom de *Suites françaises*. Après les clavecinistes, il faut citer Destouches, dont les audaces nous étonnent encore aujourd'hui, tellement elles paraissent *modernes* par rapport au style généralement usité de son temps ; enfin Rameau, le grand Rameau qui, le premier, tenta de codifier les lois régissant l'enchaînement des accords et qui fut non seulement un remarquable théoricien, mais un harmoniste génial. Certains chœurs, dans ses *Motets* principalement, sont écrits avec une maîtrise comparable à celle de Bach lui-même. Au point de vue qui nous occupe, Rameau doit être considéré comme ayant pleinement atteint l'idéal auquel, pendant deux siècles, les musiciens français avaient tendu de tous leurs efforts. Il est curieux de constater, d'ailleurs, que parallèlement, le même mouvement se produisait en Allemagne, où le génie le plus puissant des temps modernes, Sébastien Bach, synthétisait dans son œuvre incomparable tout ce qu'avaient conquis durant deux siècles de travail, les musiciens allemands, anglais, italiens et français.

Il faut donc envisager qu'avec Rameau la musique française a atteint son apogée; nous sommes ici à la fin d'une période, c'est un chapitre qui se termine et ce n'est peut-être pas un des moins glorieux dans l'histoire musicale de notre pays.



Avec Gluck triomphe, après la défaite définitive de Puccini, l'influence allemande. Pendant les dernières années du XVIII^e siècle et les premières du XIX^e, le style de la tragédie lyrique est adopté par quiconque aborde le théâtre; les français d'ailleurs ne sont pas les seuls à s'inspirer des ouvrages du génial protégé de Marie-Antoinette, deux ultramontains qui, il est vrai, passèrent la plus grande partie de leur vie à Paris: Chérubini et Spontini se soumièrent aux exigences du goût régnant. Pendant l'époque si troublée des débuts de la Révolution française, l'art musical subit une sorte de décadence; les compositeurs furent suspects pour avoir fréquenté l'ancienne cour, les cantatrices à cause de leurs relations avec les *ci-devants*. Des cantates officielles, des hymnes à la Nature et à la Raison, poèmes ampoulés et creux n'inspirèrent à ceux qui furent chargés de les mettre en musique que des partitions prétentieuses et vides. Il vaut mieux, pour l'honneur de la poésie et de la musique française passer sous silence les productions de Méhul, Gossec et tant d'autres. Un seul événement d'importance capitale doit être signalé à cause des conséquences qu'il devait avoir sur le développement de la musique en France: la création du Conservatoire. Nous verrons plus loin combien les fortes et solides études qu'y firent nombre de musiciens influèrent sur leur orientation.

Depuis l'avènement de Napoléon I^{er} jusqu'à la fin du règne de Napoléon III, c'est à des étrangers que vont la faveur et les applaudissements du public. Le style de Gluck continue d'abord sous la plume de Spontini et de Chérubini à passionner les amateurs de musique, puis c'est l'avènement du théâtre italien et sa vogue ininterrompue jusqu'à l'entrée en scène de Meyerbeer. Avec lui c'est l'école Allemande, très mâtinée d'italianisme d'ailleurs, qui reprend le dessus. Quoi qu'on en ait dit, les deux grands rivaux, Meyerbeer et Rossini ont vécu en assez bonne intelligence et leurs œuvres ainsi que celles de Bellini, Donizetti et plus tard celles de Verdi obtinrent aussi bien sur la scène de l'Opéra que sur celle du Théâtre Italien des triomphes éclatants.

On pouvait croire que, vaincue par de pareils rivaux, l'école française était morte, il n'en était cependant rien. Certains musiciens gracieux et élégants comme Adolphe Adam et Boïeldieu avaient succombé, n'étant pas de taille à supporter la lutte. Mais un homme qui avait connu la faveur impériale et avait joui d'une réputation méritée, Lesueur, l'auteur des *Bardes* et de la *Caverne*, dispensait à ses disciples dans sa classe de composition du Conservatoire un enseignement profond et original. Parmi ceux-ci, deux musiciens de nature tout à fait différente devaient devenir célèbres: le premier était Hector Berlioz, le second Charles Gounod.

Un événement qui allait avoir une influence énorme sur le développement de Berlioz fut la fondation par Habeneck des Concerts du Conservatoire et l'exécution des symphonies de Beethoven. Jusqu'à ce moment l'auteur de la *Symphonie fantastique* n'avait eu d'admiration que pour Gluck et Spontini dont il avait pu entendre les œuvres fort bien exécutées sur la scène de l'Opéra, ce fut pour lui une révélation foudroyante que l'audition des symphonies de Beethoven. Elle eut sur son développement une importance capitale, mais la nature essentiellement romantique de Berlioz ne s'accommodait guère de la sobriété du clacissisme. Ce qui le frappa surtout dans ces œuvres ce fut beaucoup moins l'harmonie de l'architecture, la perfection de la composition que la plénitude et la magnificence des combinaisons orchestrales. C'est dans

cette voie qu'il dirigea ses recherches et, chose curieuse, influencé par l'école Allemande, il devait à son tour l'influencer. Liszt et à travers celui-ci Wagner, doivent beaucoup à Berlioz, ils firent de nombreux emprunts aux couleurs souvent très vives de sa palette orchestrale.

Ce qu'il faut admirer chez Berlioz, c'est plutôt le côté génial de ses conceptions que la perfection de leur réalisation. En ce qui concerne Gounod, au contraire, on peut trop souvent déplorer qu'il ait cru devoir sacrifier au mauvais goût de son époque, mais il y a dans ses œuvres de véritables trouvailles ; sa personnalité musicale, quand il veut bien rester lui-même, est profondément originale, délicate et poétique au plus haut degré. Bien que dans une toute autre voie il a contribué au même titre que Berlioz à la rénovation de l'école française sur laquelle il a eu une influence considérable, qui se fait encore sentir à l'heure actuelle. Un des premiers, il a montré un profond souci de l'élégance et de la recherche harmoniques, se révélant par là le digne successeur des grands maîtres du xvii^e et du xviii^e siècles.

Nous voici parvenus aux environs de 1870. Pendant les années brillantes et frivoles du second Empire et tandis que la société se délecte aux flonflons d'Auber et d'Offenbach, toute une génération de musiciens travaille dans l'ombre ; ce n'est qu'après les désastres de la guerre franco-allemande que la plupart d'entre eux se révèlent, tant au théâtre qu'au concert ; ce sont les précurseurs immédiats de nos contemporains, nous les étudierons dans un autre chapitre.

(A suivre).

Alb. BERTELIN.