

LA RENAISSANCE

Politique, Littéraire et Artistique

Directeur : HENRY LAPAUZE

LES CONFÉRENCES DE « LA RENAISSANCE »

Musique française et Musique allemande

(Conférence prononcée par M. VINCENT D'INDY, le Vendredi 16 Avril, aux Galeries Georges Petit)

Mesdames, Messieurs,

AVANT d'entrer dans le vif de mon sujet, je tiens à prévenir un malentendu que pourrait faire naître le titre de cette causerie : *Musique française, Musique allemande.*

Il ne faudrait point vous attendre à me voir démolir systématiquement l'art musical allemand au profit du nôtre.

Ce procédé serait tout à fait indigne de notre bon sens français, de ce bon sens qui a créé notre civilisation traditionnelle, de ce bon sens qui a, de tous temps, favorisé notre développement artistique en le soustrayant aux influences délétères, de ce bon sens, enfin, qui entretient chez nos admirables soldats les qualités d'endurance et de joyeuse humeur qui sont la force morale des armées.

Laissons donc ce raisonnement aux esprits enfantins... ou retombant en enfance, et songeons que si la culture intellectuelle des Allemands en est arrivée à ce résultat inattendu de faire détruire nos superbes cathédrales à coups de canon, ce serait nous rabaisser à leur niveau que de vouloir astreindre notre saine culture française à nier et à démolir à coups de paroles la beauté des œuvres d'art nées au pays de Goethe, de Dürer et de Beethoven.

Et cependant...

Cependant, il n'est peut-être pas dénué d'intérêt de chercher ce qui peut constituer la différence essentielle entre l'art musical français et l'allemand, et de tâcher de déterminer les causes en vertu desquelles l'un de ces arts, le nôtre, reste jeune, vivace, en pleine sève, tandis que l'autre, le leur, se traîne actuellement dans une stérile et mégalomane décadence.

C'est ce que je viens faire ici.

..

Je voudrais, tout d'abord, bien établir cette vérité historique, que je considère comme un axiome, à savoir que « tout art non basé sur la tradition est un art frappé de mort. »

Ne croyez pas, surtout, qu'en émettant cette opinion, j'entende me faire l'apôtre d'un funeste conservatisme ou d'une réaction imbécile. Bien au contraire : je sou-

tiens que toutes les grandes innovations, tous les mouvements qui ont apporté du nouveau en art, sont les résultantes d'une marche traditionnelle sûre et ordonnée, et jamais d'une convulsion révolutionnaire et individuelle.

Qu'est-ce donc que la *tradition* ?

Les définitions sont toujours difficiles à établir, aussi me garderai-je de m'embarquer dans une digression esthétique qui pourrait friser la manière des « herren professoren » à lunettes d'or. Je pense vous faire très bien saisir l'importance et la signification de ce mot en usant d'une comparaison toute d'actualité : une comparaison militaire. Et je dirai : — la *tradition* est la base d'opérations qui permet la marche en avant.

Vous savez tous qu'une unité tactique isolée, dépourvue de liaison avec les forces environnantes, risque fort l'insuccès de ses entreprises, en raison de son isolement ; si, au contraire, une troupe est appuyée sur une bonne base d'où elle peut tirer sans cesse approvisionnements, munitions et renforts, son action aura les plus grandes chances d'être fructueuse et contribuera efficacement à l'avance générale.

Il en est tout à fait de même en art.

La tentative détachée, isolée, restera improductive, tandis que l'action solidement appuyée sur la base traditionnelle, pourra sans danger aller de l'avant.

Pour preuve de ce que j'avance, voulez-vous me permettre de vous emmener faire avec moi une petite promenade sur la route de l'art, à travers le pays dénommé : Histoire musicale ?

Je ferai mon possible pour que la promenade ne soit point trop fatigante.

..

La musique prit naissance en Italie (car on ne peut parler de l'art musical grec dont il ne subsiste absolument aucun vestige authentique). — Du v^e au xiii^e siècle, la floraison du chant religieux codifié par le pape Grégoire, fut incomparable.

Dans ces admirables pièces composées avec un ordre

si parfait, ceux qui veulent en prendre la peine retrouvent déjà, avec quelque étonnement, toutes nos formes musicales les plus modernes.

Et ce fut alors un foisonnement de mélodies qui courut, de monastère en basilique, par l'Europe entière.

A la source vivifiante de ce fleuve mélodique vinrent puiser, du xiv^e au xvii^e siècle, les musiciens de l'école polyphonique, et ils échafaudèrent sur la base des pièces grégoriennes, un enchevêtrement de voix comparable aux combinaisons architecturales de notre art gothique français. Alors naquirent les chefs-d'œuvre de Josquin, de Palestrina, de Lassus, de Vitoria et tant d'autres.

La mélodie grégorienne alimenta donc l'art musical pendant un millier d'années, laps de temps qui n'est point à dédaigner.

Un peu plus tard, lorsque le mouvement de la Renaissance, exerçant sur la musique, au xvii^e siècle, l'influence attrayante mais néfaste qu'elle avait exercé au xvi^e siècle sur les autres arts, obtint pour résultat de scinder l'art musical en deux genres et de créer l'opéra, ce fut encore le bon sens traditionnel qui revendiqua, avec Monteverdi, les droits de l'expression et empêcha l'art théâtral de devenir uniquement une récitation notée.

Mais peu après, l'Italie délaissa complètement les belles formes du contrepoint vocal, le chœur ne joua plus dans l'opéra qu'un rôle très effacé ; l'esprit *renaissant*, favorisant l'individualisme, avait créé en musique le culte du *soliste*, l'une des plaies musicales les plus difficiles à guérir.

Avec Alessandro Scarlatti et l'École napolitaine, l'opéra était devenu une succession de concertos pour la voix d'où était bannie toute véritable expression.

En très peu d'années, la décadence italienne fut complète. Cette nation qui avait élevé si haut le niveau de la peinture et de la musique, tomba dès la fin du xvii^e siècle, et cela pour avoir abandonné ses traditions expressives, dans un état de marasme et de nullité dont ce ne sera pas, certes, les médiocres productions de son école moderne qui la feront sortir.

Les maladies infectieuses sont, le plus souvent, épidémiques, aussi l'*opéra-concerto-vocal* italien, avarié bien peu de temps après sa naissance, se répandit-il avec une rapidité inouïe dans toutes les capitales de l'Europe. Durant près de deux siècles, point de pays, de Vienne à Copenhague et de Londres à Pétersbourg, qui n'en ait été infecté.

Seule, la France se maintint à l'abri de la contagion j'en donnerai la raison tout à l'heure.

Mais tous les princes d'Allemagne, depuis l'Empereur jusqu'aux plus minces Margraves, adoptèrent avec passion ce style théâtral et subventionnèrent grassement les compositeurs de Naples ou de Venise qui venaient leur apporter un art facile, brillant et inexpressif.

Du xvii^e au xix^e siècle, ce fut une ruée de musiciens italiens, venant s'établir en maîtres dans les capitales et s'entendant pour déjouer toute tentative locale qui aurait pu leur faire concurrence.

A Vienne, c'est Cesti, Draghi, Pistocchi, Caldara, Sallieri.

A Dresde, Pallavicino et Bontempi.

A Munich, Bernabei,

A Hanovre, l'abbé Steffani,

A Darmstadt, Vivaldi,

A Londres, Bononcini et Paradisi,

A Berlin, le même Bononcini et Righini,

A Copenhague et Pétersbourg, le chevalier Sarti.

Bien plus, ceux mêmes des musiciens allemands qui

voulaient faire du théâtre, durent se conformer à la mode; les opéras que Hændel écrivit pour Londres sont de véritables opéras italiens, le saxon Hasse composa toute sa vie des concertos vocaux dans le style napolitain, pour sa maîtresse la célèbre chanteuse Faustina; et Mozart lui-même, malgré tout son génie, ne sut pas toujours échapper à la délétère influence.

« Mais, me dira-t-on, pourquoi cette pourriture ? Les Italiens, en agissant ainsi, ne se conformaient-ils pas aux traditions de la Renaissance, et n'auraient-ils pas dû, d'après l'axiome que vous avez posé vous-même, « progresser et faire progresser l'art ? »

Ici, une courte digression s'impose.

Si j'ai dit que la tradition seule était capable d'enfanter le progrès, j'ai entendu spécifier que ce progrès (en raison même de son étymologie : *progressus*, marche en avant) ne pouvait avoir lieu qu'à la seule condition que la marche traditionnelle ne fût pas interrompue. Celui qui s'arrête sur un point de la route pour y piétiner sur place n'est plus dans la tradition, il devient prisonnier de la convention, il reste un esclave de la mode, et conséquemment, un être inutile à l'art, sinon nuisible.

C'est cet accident qui arriva aux faiseurs d'opéras italiens. Ils s'arrêtèrent subitement sur un point et, satisfaits des formes conventionnelles qui, sans labeur excessif, leur procuraient fortune et notoriété, ils s'en tinrent au type d'opéra établi et consacré par la mode et ne cherchèrent pas plus loin. C'est de cette stagnance que naquit tout naturellement la pourriture.

Voici donc cette maladie infectieuse établie sur toutes les scènes de l'Europe, celles de la France exceptées.

Je dois maintenant motiver cette exception.

**

Si l'on examine de près et de bonne foi le caractère français, on pourra constater que ses points saillants sont l'amour de la clarté et de la concision et un sens très affiné des proportions, toutes qualités qui se résument en cette expression synthétique : le *bon sens*.

Quoi de mieux proportionné que le sextolet si connu de Ronsard :

*Mignonne, allons voir si la rose
Qui, ce matin, avait desclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu, ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vostre pareil.*

N'y voit-on pas passer, encadrée dans l'offre d'une promenade amoureuse, la description de toute une journée de printemps ?

Quoi de plus clair que les arguments des fables de notre La Fontaine, notamment celui-ci, plein d'actualité, si je puis dire :

*Patience et longueur de temps
Font plus que force ni que rage.*

Quoi de plus concis que la protestation de Sosie menacé par Amphitryon, où Molière semble avoir prévu l'envahissement actuel de la Belgique :

Lorsque l'on pend quelqu'un, on lui dit pourquoi c'est !

— Pour résumer : le bon sens français exige que ce qu'on lui présente soit clair et bien proportionné.

C'est ce que comprit parfaitement Lulli, ce florentin

avisé qui créa, on peut le dire, la musique dramatique française.

S'il avait offert à nos compatriotes des productions du genre de celles qui foisonnaient alors en Italie et en Allemagne, des opéras où la musique était sacrifiée à l'effet vocal, où les paroles étaient mises à la torture pour la plus grande gloire du virtuose, où la nullité du sujet n'avait d'égale que l'indifférence avec laquelle ce sujet était traité par le musicien, s'il n'avait fait que cela, Lulli n'eût point été compris par ses auditeurs.

Or l'auditeur français voulait comprendre et être intéressé, il réclamait une claire présentation de la trame dramatique et un respect absolu des accents de la prosodie.

C'est là ce qu'un musicien : Lulli, et un littérateur de talent : Quinault, se chargèrent d'offrir aux spectateurs de leur académie de musique. La façon de traiter la phrase française, tant au point de vue du rythme qu'à celui de l'accent expressif, est admirable dans l'œuvre de Lulli.

Ce fut à cette disposition particulière de l'esprit français que notre pays dut de résister à l'invasion européenne de l'Opéra italien.

Après Lulli, nos musiciens continuèrent son œuvre, Colasse, Campra, Deslouches et notre glorieux Rameau n'agirent point autrement que lui, tout en perfectionnant les formes qu'il avait seulement esquissées.

On ne peut pas, bien qu'il fût Bohême de naissance, ne point compter Gluck parmi les musiciens français. Il composa, à la vérité, un grand nombre d'opéras italiens sans la moindre valeur, mais il faut bien convenir qu'il ne trouva sa vraie voie et ne dévoila son génie que dans les cinq chefs-d'œuvre français qui lui valurent une renommée universelle.

Dans *Orphée*, comme dans *Alceste*, *Armide* et les deux *Iphigénie*, il est impossible de ne pas reconnaître, avec, peut-être, un peu moins de souplesse, les qualités françaises de clarté et de pondération que nous avons relevées chez Lulli et chez Rameau.

La sincérité de Gluck et sa recherche incessante de la vérité d'expression lorsqu'il écrivait sur un texte français, en font véritablement, le continuateur de notre tradition.

Vous citer des exemples serait faire injure à votre instruction musicale, mais vous m'en voudriez de ne pas vous rappeler le sens si parfait des proportions qui règne dans l'admirable scène finale d'*Armide* ; cette scène qui commence par une plainte douloureuse et se termine par un élan de fureur, les deux sentiments opposés étant mis en équilibre, comme les plateaux d'une balance, par un accès de folle hallucination placé entre les deux. Gluck fit donc preuve de qualités essentiellement françaises qu'on ne trouve dans aucun opéra italien ou allemand de la même époque ; c'est pourquoi nous devons le revendiquer comme nôtre et considérer ses œuvres comme de notre terroir.

A ce moment, naissait chez nous un nouveau genre de musique dramatique ; je veux parler de l'opéra comique, non de celui qu'on a nommé, bien à tort le « genre éminemment français » et qui n'est autre chose qu'une imitation de l'italien, mais de l'opéra comique du XVIII^e siècle, celui de Monsigny, de Grétry, de Philidor, de Nicolo, de Dalayrac et plus tard de Méhul, qui est si caractéristique de notre génie national.

Très différent de l'opéra bouffe italien qui, lui, restait calqué sur un même patron, avec des personnages de convention sans vie et sans joie, notre opéra comique se distinguait par une tendance très marquée vers l'expres-

sion et la couleur dramatique. — Ses personnages sont, pour la plupart, des types populaires de chez nous, je dirai plus : des types contemporains de l'époque où vivaient les auteurs.

Les trois paysannes du charmant petit ouvrage de Monsigny : *Le Roi et le Fermier*, sont bien des campagnardes du XVIII^e siècle ; le dragon Montauciel, dans ce chef-d'œuvre de sentiment expressif qui a pour titre : *Le Déserteur*, du même Monsigny, c'est bien la reproduction exacte du soldat de fortune de cette époque, ivrogne, hâbleur et bon garçon, un enfant de la balle de l'armée. Il n'est pas jusqu'aux personnages habillés de musique par Grétry dans *Richard Cœur de Lion*, qui, malgré leur pseudo-éloignement — l'action étant supposée se passer au XII^e siècle — n'offrent toutes les apparences de nos Français de 1780.

Et voilà ce qui est introuvable autre part que chez nous : le personnage familier avec une pointe de sentiment expressif toujours juste et adapté à la situation. Ce type musical n'a aucun rapport avec les bouffons italiens de Pergolesi et consorts, tous coulés dans un moule identique, ni même avec les comiques de Mozart, qu'ils soient Leporello ou Papageno, dont la provenance est incontestablement péninsulaire.

* *

Par trois fois, l'Italie vint donner l'assaut à notre théâtre musical, et à deux reprises, notre bon sens triompha de son opiniâtreté ; ce ne fut que grâce à des circonstances étrangères à l'art qu'elle réussit, en une troisième tentative, à s'emparer de la position.

Il y eut d'abord l'attaque des *Buffoni*, en 1752, facilement repoussée en dépit des encyclopédistes, J.-J. Rousseau à leur tête, qui portaient aux nues la musique italienne, mettant la nôtre plus bas que terre.

Un peu plus tard, ce fut la célèbre querelle des gluckistes et piccinistes où le pauvre et pacifique Piccini fut obligé de jouer un rôle d'agresseur qui ne lui convenait guère. Cette fois encore, notre tempérament français fut victorieux avec l'aide de Gluck qui combattait à coups d'œuvres géniales.

Mais, tandis que nous résistions aussi vaillamment à l'opéra italien, vainqueur partout ailleurs, voilà que des jours de trouble, de terreur et de sang se lèvent sur la France.

C'est d'abord la période révolutionnaire où il n'y a plus de musique, car on ne peut nommer de ce nom les pièces de circonstance, sans valeur artistique, qui s'étaient sur nos scènes théâtrales ; seuls de superbes chants patriotiques surgissent : la *Marseillaise* et le *Chant du Départ*, mais ce sont des cris de génie et non des œuvres.

Les guerres incessantes du règne de Napoléon ne favorisèrent pas beaucoup la production musicale, d'autant qu'il se créa, à ce moment, une sorte d'art officiel, dont les principaux représentants furent Spontini, Lesueur et Chérubini, art qui ne répondait en rien à nos qualités latines et n'était, en somme, qu'un succédané de la « mode à l'antique » inaugurée par le Directoire, mode qu'on retrouve dans l'architecture et la peinture d'alors aussi bien que dans le costume et dans la musique.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si, après les saignées de 1812 et 1813, après la sublime mais inutile défense de 1814 et la catastrophe de 1815, l'esprit français, énérvé et affaibli, n'a pas conservé l'énergie suffisante pour résister à une invasion étrangère dans le domaine de l'art.

Au lendemain du départ des armées coalisées, la musique italienne entra en triomphatrice à Paris.

Les Rossini, les Bellini, les Donizetti régnèrent au XIX^e siècle sur la France, comme leurs pères avaient régné sur l'Europe au siècle précédent. Et, ce qu'il y a de triste, c'est que, devant ce succès inouï moissonnant partout bravos et espèces sonnantes, les compositeurs français, ou du moins ceux qui se faisaient alors jouer en France, bien loin de réagir contre ces tendances antinationales, s'empressèrent de les adopter.

Ah ! c'est qu'il y avait vraiment quelque chose de changé chez nous !

Le virus de la mauvaise musique, inoculé par les Italiens, y avait fait naître deux terribles maladies : la fièvre du succès à tout prix et l'ankylose du mouvement artistique, immobilisé par l'esprit de lucre et de gain matériel.

Et pourquoi cette décadence malade ?

C'est que nous avons abandonné alors notre route traditionnelle pour aller batifoler sur les bas-côtés, dans la très mauvaise compagnie des formules de convention, négatives de tout progrès.

C'est que la lumineuse simplicité de nos poèmes a tourné, avec Scribe et ses émules, en imbroglios inextricables. C'est que notre logique musicale, qui se réglait sur la raison dramatique, a fait place à un poncif de formes sans style et sans pensée. C'est que l'ancienne sincérité de nos musiciens a été remplacée par des lieux communs à la mode qui suffisent maintenant à assurer le succès.

Nos compositeurs n'ont même plus le respect de leur propre langue.

Cette belle langue française dont la musique de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Grétry et de Monsigny savait si élégamment suivre les contours et si pathétiquement faire ressortir les accents, devient à cette époque une incompréhensible charabia. Quelle importance ça a-t-il aux yeux de nos compositeurs, pourvu que le point d'orgue de la chanteuse attire les applaudissements ?

Non seulement la musique va d'un côté et la parole de l'autre, mais le musicien semble même ignorer les lois les plus élémentaires de la grammaire et de la prosodie.

On trouve dans la *Muette de Portici*, d'Auber, des phrases ainsi accentuées :

*Ami lama-
Tinée est belle.*

ou encore :

*Du pau-
vre seul ami fidèle*

et, dans *Robert le Diable*, ce bizarre amalgame de syllabes sans suite :

*Il est sur un tombeau
Dans ce séjour terrible*

Un rat

Mautou

Jour vert,

Un rameau toujours vert.

Le musicien souffre sans protester que son librettiste l'oblige à mettre en musique d'absurdes inepties comme :

*Quoiqu'il advienne ou qu'il arrive,
Marchant l'un sur l'autre, à la fois,
En nombre égal, trois contre trois,
Jusqu'à ce que mort s'ensuive.*

ou bien encore :

Ses jours sont menacés...

Ah ! je dois l'y soustraire !

Cette soustraction fait rêver... Et ce n'est pas dans une opérette bouffe que nous trouvons ces perles de style, mais dans un grand opéra des plus sérieux : *les Huguenots*.

Dans *Michel et Christine*, Scribe nous affirme avec conviction que :

*Un bon soldat doit souffrir et se taire,
Sans murmurer...*

La vérité historique ne compte guère plus que la langue française pour ces gens-là ; on trouve dans la *Juive* ce distique stupéfiant :

*Au nom de l'empereur, de l'honneur et des dames,
Qui, des nobles guerriers, électrisent les âmes !*

L'électricité au Concile de Constance, en 1410... Déjà !

Et notez qu'Halévy met une évidente intention à figurer l'étincelle électrique, au moyen d'une grotesque fusée vocale lancée par sa princesse Eudoxie !

Il n'est pas jusqu'à la géographie qui ne soit elle-même mise à la torture alors que la muette Fenella gravit en quelques secondes (16 mesures exactement, page 309 de la partition de piano) les huit kilomètres d'abrupte montée qui séparent la ville de Portici du sommet du Vésuve, afin d'aller chercher la mort dans le cratère ! Ou encore, lorsque, dans *l'Africaine*, une sauvagesse qui doit être assez peu familière avec l'art des longitudes, enseigne à un amiral, en la lui désignant sur la carte, la route de Madagascar !

De tout cela, le musicien n'a cure ; pourvu que le succès lui apporte gloire, et surtout profit, peu lui importe le reste.

Et c'est ainsi que nous voyons porter aux nues, par un public dévoyé de ses traditions, des opéras de mauvais style, de mauvais goût et de mauvaise musique, dont les auteurs se nomment Auber, Hérold, Halévy, Adam... Adam, ce malfaiteur musical qui, non content de nous encombrer de ses vulgarités, acceptait de détériorer, pour de l'argent, les belles œuvres de Rameau, de Grétry et de Monsigny ; et Meyerbeer, enfin, le seul compositeur prussien authentique, ce riche banquier qui venait faire des coups de bourse à l'Opéra de Paris, pour aller ensuite célébrer, à Berlin, par des marches solennelles de sa composition, la gloire de son maître Guillaume I^{er}, l'ancêtre de l'actuel Kaiser.

— Ce lamentable état de la musique dite française dura pendant la plus grande partie du XIX^e siècle, de 1815 à 1870 environ. Une guerre malheureuse en avait marqué les débuts, une autre guerre, malheureuse aussi, devait y mettre un terme.

En dépit des efforts de quelques hommes exceptionnels comme Berlioz, ce génie du romantisme musical qui tenta, sans toujours y réussir parce que l'éducation traditionnelle lui faisait défaut, de ramener la musique au respect de l'art, et plus tard Gounod, qui fut un vrai musicien et qui, lui au moins, écrivait en bon français, cette décadence de notre musique devait aboutir fatalement à un état inférieur. Elle y aboutit, en effet, avec l'avènement de l'opérette...

— Mais, avant d'aborder la période moderne, je dois, afin d'établir des points de comparaison, retourner un peu en arrière et examiner avec vous comment l'art musical s'était comporté en Allemagne, depuis le XVII^e siècle.

L'opéra italien, nous l'avons vu, tenait en exploitation, dès la fin du XVII^e siècle, tous les théâtres de l'Allemagne,

laquelle s'était un peu naïvement, pour ne pas dire bêtement, laissé faire. Quelques tentatives d'opéra allemand s'étaient bien produites par-ci par-là, notamment à Hambourg, mais avaient été facilement étouffées par les Italiens qui ne pouvaient souffrir qu'on attentât à ce qu'ils regardaient comme leur privilège.

Force fut bien aux musiciens des cercles teutoniques de chercher d'un autre côté.

Ils rencontrèrent la voie traditionnelle de la musique symphonique, qui convenait en perfection à leur tempérament, et ce fut ainsi que se créèrent les superbes formes de la Fugue, de la Suite, de la Sonate, de la Symphonie et de la Musique de chambre.

Vous expliquer pourquoi et comment ces belles formes symphoniques provenaient de l'ancienne tradition de l'art du geste serait beaucoup plus du domaine d'un cours de composition que d'une causerie ; il suffit que vous sachiez qu'elles avaient déjà été esquissées de façon intéressante par certains Italiens : Domenico Scarlatti, Corelli, Gemignani, Locatelli et par les Français Couperin, Montéclair, Leclair et autres.

En s'appropriant ce genre, les Allemands s'assimilaient l'élément le plus favorable à leur développement musical, en sorte que, de J.-S. Bach à Beethoven, en passant par Philippe-Emmanuel Bach, Mozart, Rust et Haydn, la grande route du progrès s'allongea de façon très importante, et chacun de ces musiciens contribua au défrichement du champ symphonique, en apportant, selon son tempérament ou son génie, des innovations ou des modifications heureuses aux formes employées par ses prédécesseurs. Deux colosses, Bach et Beethoven, occupent les deux extrémités de cette belle portion de la route du progrès.

Je ne vous parlerai pas de leurs chefs-d'œuvre que tout le monde connaît et auxquels, malgré la guerre, je me plais à rendre ici l'hommage le plus admiratif.

Ce qui me paraît intéressant à constater, c'est que ces Germains du XVIII^e siècle ou du début du XIX^e, possédaient, comme nous, le sentiment très marqué de la clarté et de la proportion.

Pourquoi étaient-ils à cette époque doués de ces qualités qui leur font aujourd'hui totalement défaut ? — Une courte ethnographie de l'Allemand d'alors nous fournira cette explication.

— Bien différent du Gaulois que César combattait mais dont il estimait le caractère et la loyauté, le Germain du temps de Tacite était un sauvage.

Sauvage il était alors, sauvage il est resté.

Sous le vernis de la civilisation et de la science, le fond de barbarie persiste toujours chez l'Allemand, surtout chez celui du nord, le Brandebourgeois, le Prussien, il persiste même à des époques où l'esprit latin engendre partout ailleurs des littératures, des œuvres d'art, des actions généreuses.

En plein XVIII^e siècle, un témoignage qui ne sera pas suspect, celui d'une princesse de Prusse, donne de ses compatriotes des descriptions qui pourraient s'appliquer aussi bien à quelques peuplades de Cafres ou d'Esquimaux.

La Margravine de Baireuth, Frédérique-Sophie-Wilhelmine de Prusse, la sœur de Frédéric II, décrit en ces termes, dans de curieux mémoires rédigés en français, son arrivée dans sa future capitale brandebourgeoise :

« — Tous les gens que l'on me présenta étaient de « grande maison, il y en avait de fort riches. On croira

« sans doute que leurs manières y répondaient ; point du
« tout ! J'en vis une trentaine dont la plupart étaient des
« Reitzensteins. C'étaient tous des visages à épouvanter
« les petits enfants. Leurs physionomies étaient à demi
« couvertes de « teignasses » — ce substantif, quoique
« peu français, ne fait-il pas image ? — « en guise de per-
« ruques, où une antique vermine, d'aussi antique ori-
« gine que la leur, avait établi domicile depuis des temps
« immémoriaux.

« Leur hétéroclite figure était attifée de vêtements qui
« ne le cédaient point à la vermine pour l'ancienneté,
« héritage de leurs ancêtres.

« La plupart de ces espèces de haillons n'étaient point
« faits pour leurs tailles et l'or en était si éraillé qu'on
« ne pouvait point le reconnaître. C'était pourtant leur
« habit de cérémonie, et ils se croyaient pour le moins
« aussi respectables sous ces antiques oripeaux que l'em-
« pereur revêtu de ceux de Charlemagne.

« Leurs façons grossières accompagnaient parfaitement
« leur accoutrement ; on les eut pris pour des manans,
« et, pour surcroît d'agrément, la plupart étaient galeux...

« J'entamai la conversation sur diverses matières pour
« faire parler ces automates sans en pouvoir tirer autre
« chose que oui et non. Ne sachant plus que dire, je
« m'avisai de parler d'économie. A ce seul nom d'écono-
« mie, leur esprit se développa. J'appris en un instant le
« détail de leur ménage et de tout ce qui y appartient.

« On m'avertit alors qu'il fallait commencer à boire
« dans un grand verre à la santé du Margrave, et l'on
« m'en apporta un de si copieuse taille que j'aurais pu y
« fourrer ma tête. Le maréchal répliqua à mon début en
« buvant du vin à ma santé. Celle du roi, de la reine, et
« enfin de tous mes frères et sœurs suivit. Je fus brisée à
« force de révérences, et, dans un instant, je me trouvai
« en compagnie de trente-quatre ivrognes, ivres à ne pou-
« voir parler.

« Fatiguée à l'excès et rassasiée de voir rendre les
« boyaux à tous ces désastreux visages, je me retirai fort
« peu édifiée de mon premier début. »

L'état de brutes de ces gens des pays de Brandebourg n'a rien d'étonnant si l'on considère qu'il n'en allait point différemment au plus haut degré de l'échelle. Frédéric-Guillaume I^{er}, le père de la princesse dont je viens de vous citer quelques lignes, ce roi de Prusse qui inaugura le règne du caporalisme dans ce pays, n'agit-il pas en vrai barbare, lorsque, ayant — pour une peccadille de jeunesse — condamné à la mort l'ami le plus intime de son fils, il força ce fils (plus tard Frédéric II), à assister au supplice de son ami, se plaisant à lui laisser croire d'abord que l'échafaud avait été dressé pour l'y faire monter lui-même.

Les soldats allemands de 1915 emploient ce même système, dit d'intimidation, dans nos villages envahis.

Si le fond du caractère allemand resta toujours empreint de barbarie, toutefois, à l'époque où nous sommes arrivés dans notre aperçu sur l'histoire musicale, le teuton, sauf en des occasions où il se déboutonna (comme dans l'orgie de hobereaux si bien décrite par la Margravine de Baireuth), gardait généralement au dehors une apparence décente, parfois même cultivée.

Mais cette culture ne s'écrivait pas encore avec un *k* initial, car c'était de notre culture latine (avec un *c*) que pro-

venait tout ce que les Allemands pouvaient avoir à leur acquis comme instruction et comme éducation.

Au XVIII^e siècle, non seulement Prussiens, Saxons et Impériaux ont depuis longtemps adopté nos mœurs, nos costumes, nos manières d'être extérieures, mais ils s'efforcent encore d'imiter nos modes passagères, nos formules et même nos défauts.

Si leur théâtre reste exclusivement italien, leur architecture, leurs palais, leurs jardins, sont des copies — souvent bien maladroitement — de nos monuments, de nos palais, de nos jardins du XVII^e siècle. Les gens distingués ne parlent que le français ; les livres de science sont écrits en latin, certains même réunissent plusieurs idiomes en une même page, témoin un traité de musique de Matheson, bien curieux musicologue de ce temps, dans lequel on rencontre fréquemment des phrases qui commencent en allemand, continuent en latin et terminent en français.

Le titre de ce bizarre ouvrage est à citer en entier comme exemple, le voici :

« Das neu-eröffnete *Orchestre*, oder *universelle* und « *grundliche* Anleitung, wie ein *Galant* *Homme* einen « *vollkommen* Begriff von der *Hoheit* und *Würde* der « *edlen* *Music* erlangen, seinen *gout* darnach *formiren*, « *die* *Terminos* *technicos* verstehen, und geschicklich *rai-* « *sonniren* möge. »

Il n'est donc pas étonnant que les musiciens allemands de cette époque aient subi cette influence latine ; et ce fut leur force, car c'est à cette influence qu'ils durent le sentiment de la bonne ordonnance de leurs œuvres, c'est cette influence qui les rattache à la grande ligne traditionnelle de l'art.

(Non seulement J.-S. Bach, le père de la symphonie, connaissait admirablement les œuvres de Frescobaldi, de Couperin et même de Rameau, mais il transcrivait pour orgue les concertos de Vivaldi, écrivait des pièces : *in stile francese*, dans la manière de Couperin, et composait des ouvertures fleuries, à la française, d'ornements et de traits rapides comme on en trouve dans les ouvertures de Campra et de Deslouches. Ces habitudes latines de clarté et de proportion apparaissent dans toutes les formes constitutives de la sonate et de la symphonie ; ni Mozart, ni Haydn, ni surtout Beethoven n'ont garde d'y contrevenir.

— Si le résultat des guerres de l'Empire fut, pour notre théâtre musical une triste déchéance, il en advint tout autrement au delà du Rhin.

La préparation de la revanche d'Iéna eut ses effets jusque dans l'art musical ; Weber, tout en écrivant des chants patriotiques pour les Chasseurs de Lützow, tentait de délivrer son pays de la double influence italienne et française. Et, pensant inaugurer un nouvel art théâtral allemand, il créait ces trois magnifiques chefs-d'œuvre : *Freischütz*, *Oberon*, *Euryanthe*. Cependant, malgré ses prétentions, Weber reste imbu de culture latine, et si parfois, après lui, Schubert et Schumann se laissent aller à des excès de longueur faisant déjà présager la musique allemande qui viendra, ils n'en observent pas moins les données traditionnelles de Bach et de Beethoven.

Ici se place la venue au monde musical d'un compositeur qui a fait beaucoup de bruit dans ce monde... et qui, bien que mort depuis plus de trente ans, en fait encore à l'heure qu'il est. Vous avez deviné que je veux parler de Richard Wagner.

— Mesdames, messieurs, j'ai été soldat en 1870, je me

suis battu, à Paris, contre les Allemands comme mon fils se bat actuellement en Lorraine contre les mêmes Allemands, et je n'admettrais pas que quelqu'un pût douter ici de mon patriotisme ; mais, je vous le dis sincèrement, je ne puis m'empêcher de blâmer de toutes mes forces la campagne absurde que l'on mène depuis quelque temps contre l'auteur de *Parsifal*.

On n'efface pas un génie, fût-il votre plus mortel ennemi, et, parce qu'il a plu à Guillaume II de nous attaquer, on ne va pas, du moins je l'espère, reléguer les tableaux de Dürer et de Holbein dans les greniers du Louvre !

« Mais, monsieur, Wagner a insulté la France ! »

Ah ! voilà le grand mot lâché...

Eh ! bien ! j'aurai le courage d'y répondre : Non, monsieur, Wagner n'a pas insulté la France.

Vous avez lu, dans votre journal peut-être, que : « Au lendemain de nos désastres, Wagner a publié une brochure intitulée : *Une Capitulation*, dans laquelle il traîne dans la boue notre vaillante capitale et ses défenseurs. »

Tout est faux dans cette assertion.

Vous avez lu cela dans votre journal, mais avez-vous lu le vaudeville, bien plat et peu spirituel (oh ! je ne défends nullement ce document littéraire !) auquel Wagner a donné le titre : *Une Capitulation* ?

Non... — je m'y attendais.

Et je mets en fait que la plupart des gens qui parlent de cette élucubration sans valeur, et même ceux qui en écrivent, n'ont jamais su ce qu'elle contient en réalité...

Permettez-moi de vous en faire une brève analyse.

D'abord, il n'y est nulle part question de la capitulation de Paris et il ne pouvait en être question puisque celle-ci date du 27 janvier 1871, alors que la plaquette de Wagner remonte à la première quinzaine d'octobre 1870, à une époque où Paris n'était même pas encore complètement investi.

D'injures contre la France, pas la moindre trace. On y rencontre seulement quelques brocards, bien puérils, à l'adresse de Victor Hugo, de l'Opéra de Paris et d'Emile Perrin, son directeur. Puis, après une apothéose d'Offenbach, qui vient jouer une valse sur son trombone, et, à la suite d'un ballet de rats d'opéra, viennent des railleries, très acerbes, celles-là ; contre qui ? Contre les directeurs des théâtres allemands qui, au lieu de favoriser l'art de chez eux, se rient à Paris pour arracher des pièces aux auteurs parisiens en vogue.

Et c'est là la *capitulation*... Capitulation des théâtres allemands devant nos pièces françaises. Le tout assaisonné de calembours français peu drôles. Il n'y a vraiment pas, là-dedans, de quoi fouetter un hussard de la mort !

— L'argument antiwagnérien basé sur ce vaudeville bon enfant mais sans gaieté, est donc absolument dépourvu de valeur et nul esprit sérieux ne saurait s'y arrêter.

Nous restons donc en face du seul fait que Richard Wagner fut un musicien de génie, digne péroration d'un siècle qui avait eu Beethoven pour exode, et que *Tristan*, les *Maîtres chanteurs* et *Parsifal* sont des chefs-d'œuvre encore inégalés.

Wagner fut le dernier des musiciens allemands dans l'ordre classique et traditionnel ; après lui, la dégénérescence germanique s'accroît d'effrayante façon.

Mais nous devons être reconnaissants à Richard

Wagner, car il rendit à notre art le plus grand des services en le débarrassant à jamais du joug italien, et on peut affirmer que c'est grâce à lui que notre musique française s'est ressaisie et est devenue ce qu'elle est actuellement.

Mais tout en rendant justice aux bienfaits d'un artiste de génie, il ne faut point être aveugle, et il importe de convenir avec sincérité de ceci : — Bien que marchant dans la même voie que Monteverdi, Lulli, Rameau, Gluck et Weber, et ayant lui-même considérablement contribué par la grandeur de ses vues et la beauté de sa musique, au progrès de cette marche de l'art, Wagner participa cependant au mouvement qui allait peu à peu plonger la musique allemande dans le colossal abîme où elle se vautre aujourd'hui.

Depuis 1806, je l'ai dit, la Prusse et l'Allemagne avec elle, cherchaient à répudier toute influence latine. Elles décrétèrent donc de bannir clarté, concision et sens de la proportion qui formaient l'apanage de cette culture.

Elles mirent à peu près un siècle à parfaire ce travail, mais elles n'y réussirent que trop bien.

Les écrits de leurs philosophes et de leurs savants, déjà légèrement embrouillés au temps de Kant, devinrent tout à fait obscurs. Leurs historiens, travaillant à coups de fiches, en arrivèrent à ne plus pouvoir discerner le vrai du faux. Ce qu'un Latin aurait énoncé et prouvé en trente pages, il fallait aux Allemands vingt-deux volumes pour le dire ; et avec cela, leurs écrits sont si mal coordonnés que lorsqu'on veut chercher un renseignement dans l'un de leurs ouvrages, il est presque impossible de l'y dénicher si on n'a pas la bravoure de lire *in extenso* les vingt-deux volumes !

L'architecture et la musique suivirent la fortune de la littérature et de la philosophie, et, comme il n'était donné qu'à bien peu d'artistes de faire grand, la plupart se contentèrent de faire *gros*, c'est-à-dire de tenir le plus de place possible.

Cette tare, actuellement à l'état endémique en Allemagne, nous la rencontrons déjà chez Wagner, surtout dans la *Tétralogie*, où, à côté de scènes merveilleusement composées et proportionnées, nous en trouvons d'autres, dont la belle qualité de la musique ne peut excuser l'inutile développement.

— Il n'y a guère à considérer les musiciens allemands de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme Brahms, assez pâle et pâteux imitateur de Beethoven, et les quelques douzaines de Mendelssohnisants qui émaillaient alors les conservatoires germains.

Mais, après la guerre de 1870, c'est alors que l'Allemagne, victorieuse de l'esprit latin que nous représentions, rejeta de propos délibéré toute idée de tradition, et résolut, volontairement, de créer un art exclusivement allemand : « *echt deutsch* » ayant pour simple mission d'éclairer le monde !

Malheureusement pour eux, les évolutions de ce genre ne peuvent être que les résultats du long et consciencieux travail d'une collectivité, et jamais les effets d'une résolution immédiate et individuelle. Les choses tournent souvent autrement que n'en avait décidé une audacieuse volonté.

C'est ainsi qu'on a pu voir un Richard Strauss, cependant créateur, dans sa jeunesse, d'assez intéressants morceaux symphoniques, s'illusionner au point de vouloir faire des œuvres énormes avec rien.

Mille zéros additionnés ne font bien toujours que zéro...

La matière musicale employée par ce nouveau Richard

(qui est bien loin de valoir l'autre), étant d'une qualité très inférieure, quand elle n'est pas d'une nullité absolue, n'offre pas assez de solidité pour supporter des poids lourds comme *Zarathustra*, *Heldenleben*, *Elektra* l'hystérique et l'invertébré *Joseph*.

Même tromperie sur la marchandise chez Weingartner, Siegfried Wagner (pourquoi ce mince rejeton fait-il de la musique ?), Anton Brückner, qui se trompe et nous trompe de bien bonne foi, et chez Mahler, qui croit racheter la pauvreté de son invention par la longueur démesurée de ses symphonies et la foule compacte de ses exécutants... Mais on a beau réunir un millier de personnes de sexes différents pour exécuter une grosse machine musicale qui dure trois heures sans arrêts, tout cela ne constituera pas une œuvre, si la *musique* y refuse sa collaboration.

— Oui, tout cela, c'est bien toujours la camelote « *made in Germany* » dont on nous sature depuis le traité de Francfort !

— Cette musique au poids, qu'on pourrait appeler : l'art des cent kilos, devait fatalement, par suite du manque de globules vitaux dans sa circulation artistique, engendrer des champignons, plus ou moins vénéreux. — En effet, ces derniers temps, des compositeurs allemands, dont le plus connu est un nommé Schönberg, imaginèrent que toute science et toute connaissance du métier étant devenues superflues, il suffit de noter n'importe comment, n'importe quelle impression sonore qui vous passe par la cervelle...

Et cela produisit des vagissements, parfois harmonieux, mais absolument dépourvus de toute forme, de toute pensée, de tout intérêt musical.

— Voyez donc à quelles antipodes en sont arrivés les Allemands actuels, en regard de leurs propres ancêtres qui savaient, eux, que la valeur intrinsèque de l'idée musicale est tout, en musique, et que le choix des matériaux destinés à former la charpente d'une œuvre est une opération primordiale sans laquelle il n'est point d'art.

Mais il est temps de reprendre la marche de notre musique française au point où nous l'avons laissée ; au moment où l'opérette se greffe, comme une moisissure, sur l'opéra dégénéré.

A ce moment, la guerre de 1870 vient de finir, et l'esprit français, qu'on ne tue pas si facilement que les Allemands ont pu le croire, s'est ressaisi et s'est assaini. — Il sent le vide et l'inanité de toute cette musique du second empire ; il veut autre chose, et, dans un élan régénérateur, un groupe d'artistes comprenant le professeur de chant Busine, Saint-Saëns, Bizet, Massenet, Guiraud, fonde la *Société nationale de musique*.

Bientôt surgit à côté de ceux-ci, un artiste de génie, qui, sans s'en douter lui-même, devient l'âme de cette nouvelle association et prend la tête du mouvement, c'est César Franck, le créateur des *Béatitudes* et de la *Symphonie en ré*.

Et, tout de suite, accourt se grouper autour de lui, une pléiade de jeunes musiciens avides de doter notre pays d'un art vivant et sincère. C'est d'abord Alexis de Castillon, officier de cavalerie, rapportant de la guerre le germe de la maladie qui l'emporta peu après ; c'est Henri Duparc, l'émule de Schumann dans l'ordre du *lied* ; c'est Gabriel Fauré, l'illustre directeur de notre Conservatoire ; c'est Emmanuel Chabrier, humoriste plein d'émotion et de tendresse ; c'est Pierre de Bréville, Guy Ropartz, Er-

nest Chausson, trop prématurément enlevé à la musique ; c'est Guillaume Lekeu, Charles Bordes, le fondateur de la *Schola Cantorum* ; c'est enfin celui qui vous parle.

Je dois une mention particulière à un musicien de premier ordre qui paya de sa vie son amour de l'indépendance : Albéric Magnard, assassiné par les Allemands le 3 septembre 1914. — Outre *Guercœur* et *Bérénice*, Magnard avait déjà écrit quatre symphonies... bagage de musique pure que bien peu de compositeurs actuels ont à leur actif.

Donc, pour la première fois, grâce à ces féconds et généreux efforts, le culte de la musique symphonique est établi en France.

Ce qu'il y a de fort particulier à observer dans ce mouvement, c'est qu'au moment même où les Allemands, sous le prétexte d'un art exclusivement teutonique, s'éloignaient à grand pas de la base d'opérations établie par la tradition de leurs propres ancêtres, c'est nous, Français, qui prenons possession de ce champ traditionnel pour le défricher à notre tour et y provoquer une toute nouvelle floraison.

Et, sans être trop présomptueux, nous pouvons nous vanter d'avoir bien cultivé ce champ symphonique et d'avoir vaillamment contribué au progrès de l'art musical parce que nous avons su enter des formes nouvelles et des moyens expressifs adaptés à nos idées modernes, sur les antiques bases traditionnelles des Bach et des Beethoven.

Entre temps, notre musique théâtrale, cela uniquement grâce à la poussée wagnérienne, sortait, quoiqu'un peu péniblement, de l'ornière où elle s'était précédemment enlisée. — Bizet donnait sa brillante *Carmen* (que, du reste, le public parisien, resté encore, pour un temps, dans ses anciennes erreurs, refusa d'admettre tout d'abord), Massenet se distinguait par une profusion d'opéras auxquels on ne peut refuser le don d'un certain charme amoureux, Bruneau et Charpentier, reprenant les errements de notre ancien opéra comique, illustraient de leur musique très sincère des types contemporains, enfin de séduisantes formes de drame moderne naissaient avec le *Pelléas* de Debussy et l'*Ariane* de Dukas.

— Certes, cette luxuriante floraison d'œuvres d'art véritable, cette ardente montée de sève musicale qui va de César Franck, son école et ses entours de la Société Nationale jusqu'à Dukas, Debussy et Ravel, on peut le dire avec fierté : « Ils ne l'ont pas, en Allemagne ! »

C'est bien nous qui tenons, et très haut, le drapeau de la musique, et, pas plus que les glorieux drapeaux qui flottent sur le front de combat, nous ne sommes disposés à le laisser prendre !

— Mais pour cela, il faut que nous, musiciens français, nous restions étroitement et amicalement unis et que nous ne pensions pas à autre chose qu'à faire *de la musique*.

Je ne sais quel courant d'idées fausses avait créé, chez les artistes de notre pays, un état d'esprit relevant beaucoup plus des tristes mœurs politiques, que de la saine solidarité qui doit exister entre camarades exerçant le même métier.

Des polémistes, des critiques, prenaient à tâche d'organiser des agences électorales, et chaque agent faisait com-

mencer l'histoire de la musique à la première œuvre de son candidat, mettant plus bas que terre tout ce qui avait été écrit auparavant.

Et les journalistes, de faire : Ksss, ksss.

Et les candidats, pour donner raison à leurs grands électeurs, de chercher non point à faire de la plus belle musique, mais à écrire autrement que leurs aînés.

On avait ainsi inauguré un style à la mode, hors duquel il n'était point de salut, et qui, en raison de sa facilité à être imité, attirait tous les arrivistes et tous les paresseux.

Et on était noyé dans les jolies petites choses, presque toujours des airs de ballet, miniatures charmantes et rehaussées de teintes rares et choisies lorsque le candidat avait du talent, moins charmantes et encrassées de vilains enduits lorsqu'il n'avait pas de talent. Tandis que les Allemands faisaient gros, nous faisons petit.

Ce qui n'empêchait pas les agents électoraux de s'esclaffer et de tomber à bras raccourcis sur les malheureux wagnériens, partisans de formes désuètes !

— Oh ! certes, que beaucoup d'élèves de Franck aient subi l'influence de l'auteur de *Parsifal*, je ne chercherai pas à le nier. — Nous avons été influencés par Wagner comme Debussy a été influencé par Moussorgsky, comme de plus jeunes sont actuellement influencés par des russes encore plus orientalisants...

Mais qu'est-ce que ça peut bien faire ?

Du moment qu'influencés ou non, de belles œuvres voient le jour, le but de l'art n'est-il pas complètement atteint ?

La *Passacaglia* de Buxtehude annule-t-elle celle de Bach ? Le souvenir d'Haydn nuit-il à la Sonate pathétique ? *Lohengrin* doit-il être mis au pilon parce que Weber a écrit *Euryanthe* ? L'émouvante *Chanson perpétuelle* de Chausson est-elle moins émouvante parce qu'il existe un troisième acte de *Siegfried*, et la *Chambre d'enfants* de Moussorgsky rend-elle moins séduisants les récits de *Pelléas et Mélisande* ?

Tenir un pareil raisonnement serait faire preuve d'une singulière étroitesse d'esprit.

O musiciens français, mes camarades, soyons unis dans l'amour de la seule musique ! — Nous tenons le bon bout, nous sommes actuellement et sans vanité, très supérieurs aux musiciens allemands...

« Nous les aurons ! » comme on dit dans les tranchées.

Laissons-nous aller, nous aussi, à ce sublime mouvement d'union fraternelle qui a emporté tous nos soldats vers la frontière, sans distinction de castes ni d'opinions.

Et j'en ai la ferme espérance, après la guerre il n'y aura plus d'influence wagnérienne, pas plus que d'influence russe ou orientale ; et nous verrons naître de belles œuvres, de grandes œuvres, non pas « kolossales » et disproportionnées comme là-bas, mais remplies de bon sens, de clarté et de logique comment le veut notre vieille tradition française, la bonne tradition de tous les temps et de tous les pays.

VINCENT D'INDY.

Avril 1915.