

au sommet et que le lendemain doit toujours vous trouver plus haut que la veille.

Née à Montallier-Versieu (Isère), Ninon Vallin avait, étant enfant, une jolie voix et mêlait d'instinct le chant à tous ses jeux. Elle commença la musique à Lyon en 1907, entra au Conservatoire dans la classe de Mme Mauvernay, y obtint le 1^{er} prix ; puis elle vint à Paris, très chaudement recommandée par M. Witkowski, qui avait déjà éprouvé son talent et sa science musicale. Elle ne tarda pas à s'imposer, chanta au Châtelet la *Demoiselle élue*, le *Martyre de Saint-Sébastien*, fut acclamée à la Société Mozart, à la Nationale, à la S. M. I., à la Société Bach, à la Société Philharmonique et dans tous les grands concerts de Paris et de la province française.

En 1912, l'Opéra-Comique lui ouvrit ses portes et la fit débiter dans Micaëla de *Car-men*. Tout de suite elle s'imposa, mais les créations lui furent systématiquement refusées. Elle fut confinée dans le répertoire, jalousement surveillée, comme le furent dans ce théâtre depuis 15 ans tous les grands sopranos.

En 1916, en pleine guerre, elle partit pour Buenos-Ayres. Elle fit aussitôt sensation au théâtre Colon et prit rapidement la première place dans le répertoire français. Elle fut bientôt à même de chanter en italien et fut choisie pour participer aux représentations de Caruso et de Tita Ruffo.

L'Argentine et le Brésil la conservèrent jalousement jusqu'en 1919. Ce n'est qu'en 1920 qu'elle revint passer quelques mois en France et qu'elle donna, à l'Opéra, une série de représentations de *Thaïs*, *Faust* et la *Damnation*. Un bref retour en Europe, dans l'année 1922, fut employé à une tournée dans les Philharmoniques d'Espagne et à des représentations à Barcelone et à Madrid. Entre temps, elle chanta également à la Scala de Milan et au Costanzi de Rome.

Enfin, la voici nôtre pour quelques mois. Elle vient de faire sa rentrée à l'Opéra-Comique dans *Louise* et dans la *Vie de Bohème*, et nous l'entendrons le mois prochain à l'Opéra, aux Concerts Colonne et sur la Côte d'Azur.

**

La caractéristique de Mme Ninon Vallin est d'être, si l'on peut dire, universelle. Elle excelle dans tous les genres et dans tous les styles ; au théâtre, aussi bien qu'au concert, dans l'oratorio, comme dans le lied, dans Bach et Mozart, au même degré que dans Fauré et Debussy. Elle est la seule à posséder cette diversité, cette souplesse de talent, la seule à réunir à la fois un organe exceptionnel, une technique merveilleuse, une musicalité et un tempérament artistique qui donnent à ses interprétations une envolée irrésistible.

Nous ne saurions trop déplorer de ne pas conserver chez nous une artiste d'une telle envergure. Du moins, nous sommes certains que, par elle notre art est bien représenté à l'étranger et nous voulons que pendant ces deux mois elle soit si fêtée chez nous, que son retour annuel nous soit aussi nécessaire que celui du printemps.

A. MANGEOT.

Matière et Forme dans l'Art musical moderne

M. Vincent d'Indy vient de publier dans *Comœdia* un important article d'esthétique, où se reconnaît l'esprit combatif du maître. Nous nous réservons de demander aux représentants les plus qualifiés de la jeune école ce qu'ils pensent des reproches que leur adresse M. Vincent d'Indy.

Aujourd'hui, contentons-nous de mettre son article sous les yeux de nos lecteurs.

I

Dans un ouvrage — bien peu lu maintenant, mais qui obtint, en son temps, un succès infiniment supérieur à celui des productions de nos écrivains le plus à la mode — dans la *Somme*, de saint Thomas d'Aquin, l'auteur expose, comme un axiome irréfutable, qu'en toutes choses deux éléments sont à considérer : la *matière* et la *forme*.

Quoi de plus vrai ? Surtout en art où ces deux éléments, organisés selon certaines conditions, de manière à se compléter l'un l'autre, constituent l'organisme vital de toute œuvre.

Que la matière soit pierre ou marbre (architecture, sculpture), ligne ou couleur (peinture), son ou timbre (musique), elle doit, pour exister, revêtir une forme précise, adéquate à sa nature et justificatrice de son emploi.

De même, pour qu'une forme puisse contribuer à l'éclosion d'une œuvre d'art, il est indispensable que la matière à laquelle elle doit donner la vie soit digne, solide et de belle qualité.

Que l'un ou l'autre de ces éléments se montre fragile, vicié par des tares originelles, dépourvu de valeur ou de proportion, l'œuvre sera caduque, sans but, sans vie, et ne durera pas plus longtemps que la mode éphémère dont elle sera l'émanation.

Mais quelle admirable matière d'art qu'une belle série de sons, disposés de manière à former une entité, création directe de l'âme d'un artiste sincère, et coulée, par l'intelligence de celui-ci, dans une forme harmonieuse qui rendra l'œuvre impérissable !

A ces conditions seulement, le cœur de cet artiste pourra entrer en communication avec notre cœur et ses pensées pourront devenir les nôtres.

Il faut conclure de tout ceci qu'une matière, même belle et choisie, est impuissante à constituer l'œuvre d'art sans l'appui d'une forme solide, appelée à la compléter.

Que dirait-on d'un architecte amenant son client devant un tas de moellons parsemé de quelques bonnes pierres de taille et lui disant : « Voilà la maison que vous m'avez commandée ; payez-moi mes honoraires ! » ou d'un peintre dévoilant une toile où s'étaient sans ordre des couches de couleurs qui relèvent plutôt du badigeonneur que de l'artiste, et affirmant sans hésitation : « Ceci est votre portrait ; je l'expose aux Indépendants » ?

Le client n'aurait qu'à rire... et à refuser de payer.

Et cependant, ce raisonnement, qui serait inadmissible chez un architecte, commence, m'a-t-on dit, à avoir cours chez les peintres et s'étale impudemment chez un grand nombre de jeunes musiciens sur le nom desquels nos bons snobs ont servilement collé l'étiquette : « *avancés* ».

Et il est assez curieux de voir d'honnêtes jeunes gens s'ingénier à salir et à dénaturer cette belle matière qu'est le son musical pour en arriver à accoucher de petits monstres qui n'ont vraiment rien de commun avec la musique.

Si l'on cherche à reconstituer la genèse de cette aberration du sens de l'art, on peut l'attribuer à trois causes principales.

D'abord, la hâte irraisonnée de la vie actuelle qui incite ces jeunes apprentis artistes à substituer l'improvisation au travail et les porte à prendre orgueilleusement leurs balbutiements enfantins pour des œuvres définitives..., que dis-je ? pour d'incontestables chefs-d'œuvre.

Il y a quelque cinquante ans, sévissait une race de soi-disant producteurs d'art qui, sans avoir jamais étudié le métier, composaient ingénument de petites mélodies ou des valse anodines destinées à se débiter dans les salons à la mode. On appelait ces gens-là des *amateurs*.

Nos jeunes « *avancés* », avec beaucoup plus de prétention, ne sont pas autre chose.

Dépourvus d'instruction réelle et totalement ignorants de l'art de composer qui fut, de tout temps, le seul et sûr guide du génie, uniquement préoccupés d'écrire vite et beaucoup, ils admettent, sans choix et sans contrôle, tout ce qui tombe de leur plume, sans souci de la banalité de la matière qu'ils emploient, et s'efforçant seulement de voiler cette banalité sous une profusion de combinaisons sonores, toutes empreintes de la plus uniforme laideur.

La deuxième cause de ce bizarre état de choses est indéniablement l'influence allemande, qui, momentanément abolie par la défaite, tente de s'infiltrer de nouveau chez nous par les voies de l'art et de la science.

Un musicien d'outre-Rhin, nommé Arnold Schoenberg, compositeur de très second ordre et auteur de petites miniatures d'une valeur d'art très problématique, a imaginé d'ériger comme une loi ce trop commode précepte : « Faire et écrire tout ce qui vous vient à l'esprit, sans vous préoccuper de quoi que ce soit. »

Beaucoup d'auteurs allemands se sont empressés de suivre cette recommandation et le puissant Richard Strauss lui-même, qui, jadis, édifia des œuvres, sinon géniales, au moins solidement pensées et charpentées, n'osa point, dans ses derniers ouvrages, se dérober à cette exigence de la mode teutonne.

Nos jeunes amateurs adoptèrent avec frénésie cette manière de voir du miniaturiste.

allemand, qui semblait justifier leur ignorance du métier et leur indifférence dans le choix de leurs matériaux.

C'est ainsi qu'ils en arrivèrent à désertir notre beau domaine d'art français, fait de clarté, de logique et de sentiment de la proportion.

La troisième cause n'est pas nouvelle : c'est l'éternel conflit entre l'expression et la sensation, entre le sentiment humain, douleur ou joie, et l'effet brutal provenant de la combinaison sonore.

Ce conflit, nous le rencontrons à peu près une fois par siècle dans l'histoire de l'art : c'est Lassus et Palestrina contre les secs contrapuntistes, c'est Monteverdi contre les académies florentines, c'est Rameau et Gluck contre le brillant mais insipide opéra italien, maître de l'Europe, la France exceptée, c'est Beethoven contre Woelffl et Kalkbrenner, c'est enfin Weber et Wagner contre la séquelle judaïco-éclectique du XIX^{me} siècle.

Mais ceux qui aiment vraiment la musique peuvent garder confiance ; dans cette lutte séculaire, il n'y a pas d'exemple que le véritable génie ne se soit point rangé du côté de l'expression et n'ait point donné à celle-ci la victoire sur les entreprises réitérées de la stérile et passagère sensation.

II

La valeur émotive de la matière musicale est, nous l'avons vu, la première, l'indispensable condition d'existence de l'œuvre d'art.

L'éclosion de cette matière est le résultat d'une opération pour ainsi dire instinctive ; celle-ci sort directement et à l'état brut, si l'on peut ainsi parler, de l'âme de l'artiste et relève davantage, en cette première phase, de la sensibilité du créateur que de sa volonté. Mais elle n'acquiert véritablement toute sa force communicatrice, cette force qui éveille en nous la sympathie et l'enthousiasme, que lorsqu'elle est façonnée selon certaines règles éternelles de proportion et de beauté.

Mélodique par essence, elle devra s'aider du rythme et de l'harmonie ambiantes et ce n'est que grâce au parfait équilibre de ces trois facteurs élémentaires qu'elle arrivera à se créer une forme logique qui lui permettra d'être mise en œuvre, au sens littéral du terme.

Le travail conscient de la matière inconsciente a toujours été la principale préoccupation de nos grands artistes ; les esquisses que l'on a pu conserver de certains d'entre eux, comme Beethoven, Wagner, Franck, sont là pour en faire foi.

Cette première tâche accomplie, l'adaptation de la précieuse matière à une forme choisie se fait presque naturellement, et c'est ainsi que nos grands ouvriers d'art ont réussi à nous faire aimer, pleurer et vibrer à l'unisson de leur âme se manifestant en œuvres solides et durables à travers lesquelles passe leur émotion pour venir toucher notre cœur.

Et c'est là le but suprême de l'art.

Mais comment voudriez-vous que nos jeunes disciples de Schoenberg arrivent à ce résultat ?

L'émotion, c'est du vieux jeu ! Beaucoup trop pressés pour attendre d'être émus, ils écrivent des notes quelconques, sans choix, sans lien, sans style, matière pauvre et parfois inexistante d'où, systématiquement, toute sensibilité est exclue.

Admettons, si vous voulez, quelques recherches rythmiques — car il faut bien danser, n'est-ce pas ? — ils proscrirent toute innovation harmonique présentant un intérêt logiquement justifié.

Abolie, la ligne mélodique ! On remplacera cette vieilleries par deux ou trois sons que l'on décorera du titre de motif... — Motif de quoi ? Cherchez.

Aboli, l'accord parfait des ancêtres, ce point de repos parfois si nécessaire !

Abolie, surtout, la tonalité ! Cette patrie de l'idée musicale qui permet à celle-ci de se déplacer et qui, seule, peut donner à l'œuvre l'indispensable variété.

Et, de toutes ces abolitions, il résulte quelques petites choses d'une terrible monotonie, sans vie, sans vérité et surtout sans originalité, en raison du procédé identique employé par tous.

Il s'ensuit que cette agglomération de bruits extra-musicaux étant impuissante à toucher notre cœur, lorsque nous aurons été une fois surpris par la sonorité rare ou la laideur voulue, agissant sur nos sens à la façon dont les stupéfiants agissent sur l'organisme, ceux d'entre nous qui sont sains d'esprit se désintéresseront de ces inutiles impressions et ne désireront nullement les ressentir à nouveau.

**

Avant de clore cette étude, je me permettrai de demander la parole « pour un fait personnel », comme on dit à la Chambre des Députés.

Je serais désolé que les jeunes gens, dont je parle plus haut, puissent me regarder comme un ennemi.

J'ai beaucoup aimé la jeunesse et j'estime qu'une certaine expérience acquise au cours d'une déjà longue carrière m'autorise à dire à ces jeunes ce que je crois être des vérités et à leur donner — tel, Mentor à Télémaque, — de sages avis... qu'ils ne suivront certainement pas.

Je serais, certes, mal venu à leur reprocher leur recherche du nouveau, car cette recherche est acte d'artiste et ils ont raison, s'ils sont sincères — ce que je ne m'arroge pas le droit de suspecter — d'agir dans ce sens.

Mais ce que j'ai le devoir de leur affirmer, c'est qu'ils cherchent cette nouveauté dans un mauvais chemin.

Tous ceux qui, au cours de l'histoire musicale, ont tenté de faire du nouveau, ne sont jamais arrivés à le trouver qu'en appuyant solidement sur les bases traditionnelles posées par leurs devanciers.

Il ne s'agit pas d'abolir tout ce qui fut acquis, parfois péniblement, au cours des siècles, et de proclamer : « Nous allons faire une musique toute nouvelle ! », mais de profiter des découvertes antérieures pour conti-

nuer le défrichement de la belle, de l'unique grande route de l'art.

Ce dont je blâme énergiquement nos « jeunes », c'est d'abord de ne point avoir acquis le métier nécessaire qui leur aurait facilité la connaissance de l'art de composer, et ensuite, de présenter leurs minces essais de débutants comme des œuvres définitives destinées à révolutionner le monde musical.

Ils oublient que Bach n'avait publié de son vivant qu'un fort petit nombre d'œuvres ; ils oublient que Rameau n'osa écrire son premier opéra que dans sa cinquantième année et que Gluck ne composa ses chefs-d'œuvre qu'à soixante ans, faisant table rase et répudiant comme essais sans valeur les trente et quelques opéras de sa jeunesse et de son âge mûr ; ils oublient que Beethoven, avant ses trois trios, auxquels il attribua le titre : *opus 1*, avait écrit cinquante-trois œuvres, concertos, trios, quatuors, sonates, pièces de piano et de chant, qu'il voulut, de propos délibéré, laisser dans l'oubli, les considérant comme indignes de figurer dans le catalogue de ses productions : ils oublient que l'art admirable de Richard Wagner ne se manifesta réellement que vers sa quarante-cinquième année...

Nos jeunes producteurs se montreraient donc prudents en suivant l'exemple de leurs prédécesseurs et en attendant, pour se faire décerner par leur *camarilla* de snobs, des brevets de génie, d'avoir écrit des œuvres qui vaillassent la peine d'être mises au jour.

Mais non, ils sont pressés et ne songent point que si l'orgueil est toujours mauvais conseiller, il devient odieux et, la plupart du temps, improductif dans le domaine artistique, lorsqu'il tourne à l'arrivisme.

Parmi ces jeunes, il en est peut-être — et je l'espère de tout mon cœur — qui sont réellement convaincus, et même appelés à de grandes choses, mais il convient de les situer à leur place et d'attendre patiemment qu'ils aient enfin produit une œuvre vraiment digne de ce nom, pour pouvoir les juger à coup sûr.

En tous cas, s'il en est parmi eux qui aient reçu du ciel le don d'invention, que ceux-ci soient bien persuadés que ce n'est pas en méprisant les bons ouvriers qui, avant eux, ont travaillé dans un esprit de foi, qu'ils arriveront à manifester leur personnalité, mais en les imitant et en apprenant avec soin un métier qu'ils ignorent encore.

Au reste, il ne faudrait point prendre pour exceptionnelle cette surestime de soi-même qui a toujours existé, en remontant même jusqu'au treizième siècle, alors que, dans son ouvrage : *De vulgari eloquentia*, l'illustre auteur de la *Divine Comédie* apostrophait en ces termes les poètes arrivistes de son temps : « Qu'ils reconnaissent leur sottise, » ceux-là qui, dépourvus d'art comme de science, mais confiants dans leur seul génie, s'égarent à vouloir chanter les plus grandes choses sur le ton le plus élevé ; » qu'ils sachent renoncer à tant de présomption, et, s'ils ne sont que des oies, qu'ils ne tentent point d'imiter le vol de l'aigle. »

Vincent D'INDY.