

NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

Vincent d'Indy : *Richard Wagner*, Delagrave. — Mémento.

Le livre consacré à Richard Wagner par le maître Vincent d'Indy a soulevé quelque émotion parmi les musiciens; d'où cet accueil divers dont, je l'avoue, j'ai été profondément surpris. Ma profonde vénération et mon admiration pour l'auteur de la *Légende de Saint Christophe*, de la *Symphonie en si bémol*, de *Jour d'été à la montagne*, de la *Sonate en mi* pour piano — pour ne citer que des chefs-d'œuvre — souffrirent de cette sorte d'injustice haineuse parfois, que quelques-uns témoignèrent en l'occurrence, non peut-être à l'artiste, mais au partisan d'une esthétique qui, pour n'être pas la leur, repose cependant sur des assises au moins indestructibles. Aujourd'hui j'ai lu le livre. Je comprends presque la réaction qu'il a suscitée dans certains milieux. Il ne viendra à l'idée de qui que ce fût d'attaquer ce qui est dit sur l'œuvre de Wagner par un maître sachant de quoi il parle; mais pourquoi son illustre auteur n'a-t-il pu résister à la tentation de se servir de Wagner comme d'une grenade à main, assénée sur une jeunesse musicale déjà terriblement éprouvée? Nous reviendrons plus loin sur l'anathème qui nous est lancé par celui qui, dans son *Etranger*, nous avait pourtant dit : « Aider les autres, servir les autres, voilà ma seule joie, voilà mon unique pensée. » Est-ce donc parce qu'il nous aime si fort que M. d'Indy nous châtie si durement, et en bloc?

Évitant les redites sur Wagner — l'homme, l'artiste — M. d'Indy en tant que chef d'école était tout désigné pour s'attacher à l'élucidation d'un point spécial : l'influence wagnérienne :

Il est un point intéressant qui n'a pu être traité plus tôt, parce que le recul n'était pas encore suffisant pour permettre un jugement sûr, c'est l'appréciation de l'influence que l'art de Wagner put exercer sur le développement de notre musique à nous, quelle fut la nature de cette influence et quels en furent les effets.

Bien des opinions, diverses et même contradictoires, ont été émises sur cette question, mais sans que la relation de cause à effet y ait jamais été établie d'une façon certaine.

Pourquoi, en 1875, par exemple, toute musique sortant de l'ordi-

naire était-elle — comme le fut la *Carmen* de Bizet — marquée au feu rouge de l'étiquette, alors infamante, de « musique wagnérienne » ?

Pourquoi, à l'époque d'aveugle idolâtrie qui suivit l'apparition de *Parsifal*, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, des compositeurs de valeur furent-ils blâmés et même découragés par les pontifes de la nouvelle esthétique, comme coupables du crime d'imitation des procédés de l'inimitable dieu ?

Pourquoi, enfin, vingt ans plus tard, les musiciens entachés de wagnérisme furent-ils qualifiés de gâteaux et de fossiles par ceux qui se réclamaient du modernisme obligatoire ?

Mystères de la mode et du *snobisme* que tout cela, opinions changeantes qui n'ont rien à voir avec l'Art.

On voit que le problème est admirablement posé et nettement circonscrit. Par la suite, aucun élément ne sera négligé pour la démonstration claire du théorème : recherches sur les origines de l'Art français, état de notre musique avant 1850, identification des racines de l'opéra allemand, ce que fut l'apparition de Wagner et ce qu'était l'opéra français contemporain de l'éclosion wagnérienne.

Dans le chapitre traitant des origines de l'opéra allemand, nous sommes heureux de voir Weber remis en lumière à sa vraie place et de trouver, lumineusement établie, la part d'influence que ce jeune génie exerça sur l'œuvre de Wagner. Les analogies dans la manière dont Weber et, plus tard, Wagner traitèrent de semblables situations dramatiques sont incontestablement établies, avec exemples musicaux à l'appui et mis en parallèle :

Bien d'autres choses pourraient être citées comme preuves de la parenté directe de la musique de Weber avec la pensée wagnérienne : cette parenté ne peut être niée. De là, nous pouvons conclure que si Wagner cède parfois au défaut capital de nombreux auteurs allemands : la prolixité inutile confinant au mépris des proportions, il sut la plupart du temps garder, comme Weber, le sceau de l'éducation latine traditionnelle qu'il avait reçue dès ses premières études.

Suit une étude très poussée de la forme, de l'architecture de l'œuvre de Wagner en tant que construction d'ordre symphonique.

La lutte entre la nouvelle tendance de Wagner et l'école

judaique, alors toute-puissante puisqu'elle avait su truster tous les théâtres — au moins chez nous — est vigoureusement ressuscitée. La production signée Herold, Halévy, Meyerbeer, Félicien David, Adolphe Adam, Offenbach, encombrait toutes les scènes d'alors; comment lutter victorieusement contre le *poncif* du dramatique légué par les lions d'un théâtre contre lequel les œuvres contemporaines de celles de Wagner : la *Galathée* de Victor Massé, le *Caïd*, *Mignon* et *Hamlet* d'Ambroise Thomas et même *Faust* de Gounod, pouvaient d'autant moins réagir que leur formule conservait beaucoup du *poncif* incriminé. Alors que Verdi — et ceci est admirable — tentait d'introduire en Italie une formule nouvelle avec *Aïda*, *Otello* et surtout *Falstaff*, Bizet agissait de même en France avec *Carmen*. On sait le résultat de cette tentative; la chute de l'œuvre de Bizet est le signe le plus flagrant de la corruption du goût musical de toute une époque; c'est aussi sa condamnation.

Une renaissance, militante, de notre musique française se produisit avec la fondation de la *Société Nationale de Musique*, en 1871, par Romain Bussière, Camille Saint-Saëns, César Franck; Gabriel Fauré, Alexis de Castillon et Henri Duparc, aux côtés desquels combattirent bientôt Vincent d'Indy, Pierre de Bréville, André Messager, Camille Benoit, puis : Guy Ropartz, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Paul Dukas, etc.

Pour fuir les mauvais lieux du théâtre meyerbeerien, ce fut tout d'abord le grand retour à la musique de chambre; époque heureuse où le génie français de la belle ordonnance va se trouver à l'aise. Cependant un effort est fait pour sortir d'une formule strictement moulée sur les classiques. Si la *forme* subsiste des compositions antérieures de musique pure, on va tenter nettement une expression nouvelle dans un langage harmonique élargi :

Il n'est donc pas étonnant que les trouvailles et les innovations de Richard Wagner dans l'art d'exprimer ses sentiments par des sons, que ses combinaisons harmoniques toutes nouvelles, que les audaces de son écriture, explicables cependant parce qu'appuyées sur les principes traditionnels, il n'est pas étonnant, dis-je, que cette constitution d'un langage sans précédents et plein de ressources inédites ait séduit tout d'abord un groupe de jeunes artistes inau-

gurant, en France, un genre nouveau, groupe sincère et enthousiaste qui n'avait pas son pareil chez aucune des autres nations de culture musicale.

Ce fut donc par la musique pure que les matériaux wagnériens s'acclimatèrent dans notre musique, avant que nos compositeurs les transportent dans leur œuvre dramatique.

Le *Leitmotiv* eut diverses traductions selon le moment et celui qui devait y avoir recours; nous eûmes les thèmes conducteurs, thèmes soutiens, thèmes pivots, thèmes matériaux, etc... Cependant comme le *Leitmotiv* n'est qu'un élément et non la *forme*, son emploi en seule concordance avec l'action poétique risquait d'entraîner la destruction de toute forme musicale. Les Français furent les premiers à flairer le danger, les premiers à le conjurer en établissant un équilibre logique qui ne devait plus séparer le leitmotiv de l'idée de sa situation tonale. L'influence de César Franck sur la musique pure et son développement, où *forme* et *tonalité* ne font qu'un tout unique, imposa cette logique que M. Vincent d'Indy fut le premier à introduire au théâtre.

Le chapitre traitant des trente années du progrès dû à l'essor wagnérien est remarquable et l'auteur sait parfaitement faire le point :

Cet incontestable progrès, dû, il faut le répéter, à l'influence wagnérienne, sans présenter aucune servile imitation, mais accusant au contraire la force et la vitalité de l'esprit français, se manifesta par des œuvres presque toutes de valeur, et toutes, à coup sûr, orientées vers un lumineux idéal de Beauté et d'Amour.

Examinant de très près la production dramatique de 1880 à 1910, M. Vincent d'Indy le fait avec un esprit de lucidité et d'impartialité qui lui font honneur. En ce qui concerne le rattachement à l'influence wagnérienne d'*Ariane et Barbe-Bleue* et surtout de *Pelléas et Mélisande*, on pourrait objecter que la *forme* n'est que le *moyen* et non la *pensée*, qui est le but.

Choisir la forme *suite* de préférence à la forme *sonate* ne signifierait pas, péremptoirement, qu'un auteur moderne veuille par là se rattacher à Bach ou à Rameau de préférence à Haydn. Cela prouverait peut-être, au contraire, que la liberté

personnelle s'épanouira plus à l'aise dans l'une des formes logiques qui lui sera la plus adéquate.

Exactement comme le poète choisira le moule de sa pensée personnelle, selon son besoin et l'importance qu'il lui attribue, dans le sonnet, la ballade, le vers ou la prose, le roman ou le théâtre.

J'arrive maintenant à cette « grenade à main » dont j'ai parlé au début de cet article; il s'agit du chapitre intitulé *Modernisme*. Je cite quelques passages :

A l'heure actuelle, nous semblons — et le même phénomène se présente dans la production musicale de toutes les nations — vouloir retourner aux bas-fonds d'où l'auteur de *Parsifal* nous avait tirés.

Abandonnant délibérément le culte de la Beauté, cet antique fondement de tous les arts, les musiciens, ou, du moins, ceux qui veulent se faire passer pour tels, se ruent vers le matérialisme, et, dédaignant toute règle et toute contrainte, en sont arrivés à écrire n'importe quoi et n'importe comment.

Et ce sont des suites de notes dénuées de toute valeur musicale qui semblent avoir pour but de proscrire toute tendance à éveiller l'émotion dans l'âme de l'auditeur, ce qui était, avant eux, la principale condition de l'Art.

Ces jeunes gens, trop pressés d'arriver, se refusent à consacrer le temps nécessaire à l'acquisition du métier, indispensable à l'artiste qui veut créer.

Ils ont oublié, ces jeunes gens — et l'ont-ils jamais su? — que Beethoven n'osa inscrire sur la première page du *trio en ut mineur*, la mention : op. 1, qu'après avoir déjà composé quarante-neuf œuvres : sonates, symphonies, concertos, œuvres qu'il considéra, avec raison, comme quantités négligeables et qu'il se refusa à publier.

Du fait de ce manque de métier, nos arrivistes, soucieux de pallier la vulgarité de leur ligne mélodique, ont pris le parti d'ajouter à celle-ci tout un ensemble de sonorités totalement étrangères à la situation harmonique et qui vont se disputant les palmes de la laideur.

Etc., etc...

Pour prendre position, je rappelle respectueusement à M. Vincent d'Indy quelques déclarations personnelles quant à lui, quant à certains jeunes, quant à mes propres idées.

J'écrivais, à propos d'une œuvre de M. d'Indy, jouée derniè-

rement à l'O. S. P., que le temps n'était plus lointain qui, apaisant les mesquines querelles de partis, permettrait aux esprits lucides de rendre justice à la noble figure du maître Vincent d'Indy. Et, quelques semaines plus tard, ne disais-je point à un jeune : « Mais, bon Dieu, mettez-vous une bonne fois au travail, d'un cœur modeste et ardent, et trouvez une école (puisqu'il vous en faut une) où l'on forme des compagnons armés pour la lutte et non des *écoliers permanents*. Voilà cinq ou six ans que nous attendons sympathiquement que la *petite classe* fasse son effort; qu'elle le fasse donc où se taise. »

Enfin dans une notice parue dans la *Semaine musicale*, à la page 1253, 14 mai, M. d'Indy pourrait lire :

... Modernisme mis, avant tout, au service d'un sentiment expressif ou poétique, évoluant en réaction contre toute *mécanomusique*. Parce que l'on ne trouvera en ces brèves pages aucun des fugatis secs et souvent arbitraires — très usités présentement — qui desservent admirablement la musique moderne sous prétexte de la rattacher à Bach, on parlera peut-être de Romantisme. L'auteur n'en ressentira aucun déplaisir. Il y a fagots et fagots... un musicien français sait, de race, distinguer et choisir. *L'aube retrouvée* est précisément le fruit sensible de cette distinction, de ce choix; un essai, modeste mais résolu, tendant à des musiques moins impitoyables, à un modernisme sans œillères.

Voilà, il me semble, qui est fort net et pourrait être signé, ou contresigné, par M. V. d'Indy lui-même. Mais sur quelle production M. d'Indy se penche-t-il, et quels sont donc les jeunes qui retiennent son attention? Pourquoi enfin jeter, sans distinction, l'anathème sur la jeunesse musicale prise en bloc? Certes, le tapage de la *Foire sur la place* ne simplifie pas les recherches et l'on excuse M. d'Indy de s'y être laissé prendre. Cependant, j'atteste qu'il subsiste, quelque part en France, des artistes isolés, n'ayant entre eux d'autres liens que leur œuvre et l'identité d'une pensée toujours aux écoutes sur les rives de l'infini musical, qui, eux, ne font pas besogne de destruction. Cette sorte de *Carré de la foi* existe, serré autour d'un idéal qu'il défend. Il se débat parmi des difficultés d'ordre matériel dont celui qui nous accuse n'eut jamais à se soucier. Il y a la vie difficile, l'encombrement par les souteneurs de l'art de tous les débouchés, l'indifférence cou-

pable de l'Édition (un Paul Le Flem s'édite lui-même), enfin la carence d'un Régime inapte à soutenir les artistes (un Mariotte conservant dans ses cartons une œuvre de valeur et profondément nationale comme *Gargantua*).

Jacques Ibert, Claude Delvincourt, Jean Rivier, moi-même, sommes-nous des assembleurs de fausses notes, des arrivistes? Alors que l'Allemagne fait tout le nécessaire — comme l'on dit — pour nous imposer Hindemith, que les Russes usent très largement de notre spacieuse hospitalité, que l'Italie met en évidence tous les talents qui peuvent servir son influence, il ne nous serait pas désagréable, à nous Français, de voir s'éloigner de notre vision le spectre de la guillotine sèche qu'est un jugement inique, contre lequel on peut cependant faire appel. Car ce qui compte, en musique, c'est ce qui est écrit *sur la portée*, et non la littérature qui s'en empare.

MÉMENTO. — Une des lettres qui me sont adressées au sujet de mon article sur le livre de M. Ph. Fauré-Frémiet : *Gabriel Fauré* (*Mercure* du 15 mai) me fait penser que deux interprétations peuvent être données du passage se rapportant au dernier *quatuor* (page 215). Je précise que lorsque j'ai écrit : « Un seul doute, quant à son dernier *quatuor* », je n'exprime pas un sentiment *personnel*, je ne porte pas un jugement sur l'œuvre *qui est peut-être l'une des plus belles du maître*, je note le doute de Fauré; j'aurais dû écrire : l'extrême *scrupule* et non *doute*. Si j'ai reproduit la phrase : « Je désire que le quatuor ne soit publié et joué qu'après avoir été essayé devant le petit groupe d'amis qui ont toujours entendu mes œuvres, les premiers, etc... j'ai confiance en leur jugement et c'est à eux que je confie le soin de décider si ce quatuor doit être édité ou détruit », c'est bien pour honorer plus particulièrement un des côtés de l'esprit de Gabriel Fauré, je veux parler de ses scrupules en face de la tâche à accomplir et c'est pourquoi, aussi, j'avais écrit : « Ses dernières volontés lorsqu'il parle de cette œuvre sont encore une leçon de modestie », phrase qui, dans mon entendement, devait seule être retenue; puisque *doute* ne venait pas de moi.

A. FEBVRE-LONGERAY.