



M. d'Indy, Critique Musical, et le « Procédé »

Suite (r)

On dit d'un métier qu'il a ses procédés; d'un art, sa technique; d'une science, ses méthodes: trois mots différents pour désigner un ensemble plus ou moins étendu et spécial, de notions et de moyens.

Un métier ne comporte pas toujours un art, mais un art implique de toute nécessité un métier, partant, des *Procédés*.

La musique, considérée en tant qu'art d'invention et de composition, n'échappe pas à la règle.

Les phénomènes par quoi se manifeste l'activité du musicien qui compose peuvent être, en dernière analyse et d'une façon très générale, envisagés sous trois aspects différents, répondant à trois sortes d'opérations distinctes: invention, construction, réalisation.

Ces trois phases du travail, pour être successives, sont étroitement liées et les deux dernières sont sous la dépendance absolue de la première. Elles sont, comme on dit, subintrantes, les facultés mises en jeu par l'invention ne cessant d'être en action pendant toute la durée de la construction et de la réalisation de l'œuvre.

L'invention suppose, avec la méditation, l'intervention préalable de l'imagination créatrice. Par son essence même, elle ne comporte pas de métier, au sens strict du mot, l'instinct, qui y entre pour une part si grande et de nécessité primordiale, échappant à toute prise antérieure de la volonté. On peut, il est vrai, se créer des habitudes qui facilitent le travail de la pensée: tous les psychologues ont analysé et décrit les moyens de s'entraîner à la méditation, de provoquer l'éclosion des idées en fixant l'attention avec force sur des points déterminés et, grâce à une méthode ainsi volontairement ordonnée, d'obtenir un rendement maximum de l'imagination unie à la réflexion et à la raison, et tempérée par elles.

Ce sont là, si l'on veut, des procédés; mais ils n'ont, et ne peuvent avoir d'action réelle et efficace que chez les individus doués d'un instinct musical spécialement organisé pour leur permettre de s'en servir et d'en tirer parti. Mais, aussi longtemps qu'on ne connaîtra pas le mécanisme de la pensée musicale, on sera dans l'impossibilité d'enseigner des *procédés* pour créer des idées musicales, bien que certains, par une illusion singulière, et peut être parce que, justement, ils manquent d'idées, se flattent d'y réussir.

Si l'action d'inventer comporte des procédés, ils sont tout intérieurs et person-

nels à celui qui invente; les facultés du compositeur n'entrent réellement en jeu que dans les deux dernières phases du travail, et, leur action s'extériorisant par la construction et la réalisation, il devient évident qu'art et métier doivent marcher parallèlement.

C'est donc un métier que de composer une œuvre musicale; c'en est un autre, que de l'écrire; et, ainsi qu'il n'y a aucun métier qui n'ait son apprentissage, le métier du compositeur a le sien qui est double et, du plus simple au plus complexe, d'une pratique longue et difficile: comme tout métier, il comporte des *Procédés*.

Les formes de l'architecture musicale ne sont pas en nombre infini; on les compte, et certaines d'entre elles sont assez souples et robustes pour se prêter à des modifications qui, sans en altérer les proportions ou la structure générale, permettent de les renouveler, tout au moins dans leur apparence extérieure; ce qui d'ailleurs est le cas de beaucoup de choses qui semblent nouvelles, alors qu'elles sont simplement renouvelées.

Et cela se comprend; ces formes sont l'expression d'une pensée générale, ne s'étant point instituées au hasard et par le caprice d'un seul, mais étant le produit d'une évolution lente et séculaire dont le déterminisme nous échappe, alors même que nous retrouvons, sous l'effort des hommes de génie qui successivement les ont modifiées, les traces de cette évolution.

En raison même de ces caractères et de leur nécessité, elles se prêtent aisément à l'analyse aussi bien qu'à la synthèse.

On peut, en tant que types caractéristiques, les prendre comme sujet d'études et en tirer un ensemble de moyens, de *procédés* que chacun utilisera, en les modifiant plus ou moins selon que ses propres idées lui en feront une loi.

D'autre part, la réalisation matérielle de la pensée, dont le terme ultime est l'*écriture* et qui constitue la troisième phase du travail, est infiniment plus riche en moyens d'expression. Bien que limitées très étroitement par les nécessités tonales auxquelles nul, qu'il le veuille ou non, ne peut échapper s'il est réellement musicien, au sens où nous sommes accoutumés d'entendre ce mot, les ressources de l'écriture musicale sont presque infinies si on les considère du point de vue mélodique, alors qu'elles sont assez restreintes si on les envisage harmoniquement. Ce n'est pas le lieu de traiter cette question qui est vaste et peut entraîner à de longues considérations: qu'il me suffise d'en indiquer les possibilités.

En tout cas, notre système harmonique est, lui aussi, le produit des efforts d'une longue série de générations; des habitudes ataviques pèsent impérieusement sur nous. Pas plus que nous ne pouvons à notre gré modifier notre langue maternelle sans risquer de n'être plus compris, il n'est en notre pouvoir d'inventer un nouveau système tonal. Les modifications que le nôtre subit lentement se produisent en dehors de nous sans que nous en ayons conscience, bien qu'elles se fassent par nous.

Je n'ai point la prétention d'inventer ces choses et de dire des nouveautés. Il m'a seulement paru nécessaire de les exposer afin de faire comprendre pourquoi je demande à M. d'Indy ce qu'il entend par le « *PROCÉDÉ* ». Je vois bien qu'il y a, dans notre art, des *procédés* nécessaires; mais de quelque côté que je me tourne, je ne rencontre pas le « *PROCÉDÉ* » « *qui a le don de conférer le génie... aux yeux des snobs* » et probablement aussi aux yeux de beaucoup qui ne sont pas des snobs ou tout au moins ne pensent pas l'être.

Je dois dire tout de suite que les explications de M. d'Indy — ou celles qu'il croit nous donner — ne sont pas des explications et n'apportent aucune clarté à cette question: qu'est-ce que le *PROCÉDÉ*?

Sous le prétexte que: « *ici un peu d'histoire est nécessaire* », M. Vincent d'Indy rapproche quelques faits, fort éloignés en date, mais qui, dans son esprit, doivent certainement jalonner les points essentiels du débat.

C'est d'abord au XVIII^e siècle « *la note ajoutée (?) à l'harmonie* » par Rameau; puis au XIX^e siècle, la *gamme par tons entiers inventée (?) par les Russes*; enfin, au XX^e siècle, la manière harmonique de M. Claude Debussy et de M. Maurice Ravel.

Je remarque tout d'abord que le premier de ces faits — inexactement rapporté, comme nous le verrons — est une simple vue de théorie analytique, portant sur un point très spécial de l'harmonie.

Le second en date, est un pur artifice mélodique; quant au troisième, on peut le caractériser d'une façon très — même trop — sommaire en disant qu'il prend l'apparence d'un emploi systématique de certaines formes harmoniques détournées de leur attribution normale. Je me hâte de dire que c'est là une vue très superficielle de la question et que ce n'en est en réalité qu'un des aspects. Mais je me contente de cette appréciation provisoire qui suffit à ma démonstration.

Ces trois faits, très dissemblables, se produisant à des intervalles très éloignés et entre lesquels il semble impossible d'établir une relation de cause à effet, ne me paraissent pas susceptibles de constituer le « *PROCÉDÉ* », car je ne saisis pas le fil qui relie M. Debussy à Rameau théoricien.

Si l'on veut bien réfléchir d'autre part que l'auteur de Dardanus, — qui — soit dit en passant — n'a jamais « *ajouté*

(1) Voir le « Monde Musical » du 15 janvier 1913.

une note à l'harmonie » — a été conduit par l'analyse à considérer l'agrégation de quinte et sixte placée sur le quatrième degré du ton comme étant réellement l'accord parfait de sous-dominante auquel s'ajoutait une sixte majeure; que c'est en tirant de l'usage habituel de cette agrégation cette conclusion que les conditions même de cet usage exigeaient une telle interprétation théorique; que, l'attribution de cette fonction tonale était une affirmation plus forte de la tonalité; si l'on veut bien réfléchir à tout cela, on aura peine à comprendre comment, de cette théorie, aura pu sortir l'usage de la gamme par tons entiers, destructive de la tonalité, *atonale*, comme le dit M. d'Indy, dont l'opinion sur ce point peut être discutée, d'ailleurs.

Si c'est en l'abus de ces choses — je ne trouve pas de mot plus précis, ne comprenant pas en réalité de quoi il s'agit — si c'est, dis-je, en l'abus de ces choses que réside le *PROCÉDÉ*, je ferai observer à M. d'Indy que lui aussi, il se réclame de Rameau et de la « note ajoutée à l'harmonie », comme il dit; que lui aussi, comme c'était son droit, a employé la succession mélodique formée d'une série conjointe de tons entiers, sans demi-tons intercalaires.

Dès lors, n'est-il pas excessif d'incriminer MM. Ravel et Debussy seuls, et ceux-ci ne seraient-ils pas en droit de retourner l'argument à M. d'Indy, en le priant de prendre sa part de l'invention du « *PROCÉDÉ* » ?

Il n'est pas venu à ma connaissance, d'ailleurs, que ces deux excellents musiciens aient ouvert une Ecole pour propager leur doctrine et former des prophètes, muftis ou autres Ulémas, chargés d'ériger leurs procédés en principes. Ils ont laissé cette besogne à de plus qualifiés et ne sont pas, en bonne justice, responsables des écarts de leurs imitateurs.

Poursuivant ses considérations historiques, M. d'Indy nous rappelle qu'il y a cent ans, sous l'influence de Rossini et de Donizetti, « une similaire aberration du Bon Sens tentait d'intoxiquer notre musique ». Ainsi donc, après avoir, du fait des Italiens, souffert de « pléthore mélodique », nous sommes aujourd'hui, grâce à la connivence de MM. Ravel et Debussy, affligés de « pléthore harmonique », maladie moins grave, quoique Russe.

Les maladies harmoniques seraient d'ailleurs plus courtes; elles ne tuent pas le malade; c'est le malade qui les tue; témoin « la bizarre destinée de l'accord de 7^e diminuée, seul titulaire pendant un demi-siècle des expressions de tristesse, d'horreur, de cataclysmes physiques et moraux ».

« Tant de choses en un seul mot ! » disait M. Jourdain: « Que de vertus dans un seul accord ! », dirais-je à mon tour, si tout cela était une plaisanterie. C'est hélas! sérieusement, le plus sérieusement du monde que M. d'Indy, oubliant que l'attribution conventionnelle d'un sens expressif à une forme musicale, mélodique ou

harmonique, n'a aucune portée en soi et ne saurait rien retirer à cette forme de sa valeur expressive réelle, quand elle est considérée du point de vue exclusivement musical; c'est le plus sérieusement du monde qu'il ajoute : « Quel est le compositeur qui oserait s'en servir actuellement ? » Quelle leçon! Quelle concession au snobisme qu'il combat de toutes ses forces! Ainsi donc, de l'aveu de M. d'Indy, il est des choses que l'on fait, ou que l'on ne fait pas, suivant que la convention l'autorise ou le défend!

Mais, nous voilà bien loin du « *PROCÉDÉ* » et nous en sommes toujours au même point: nous avons le mot — nous savons qu'il est pris dans un sens péjoratif, mais nous n'avons point la chose.

Peut-être trouverions nous la cause du mal, dans « l'ordre social ». Pour ce qui est de l'influence des *métèques*, c'est chose jugée: nous venons d'apprendre qu'avec Rossini et Donizetti, la muse française parlait « Italien », comme aujourd'hui, elle chante « Russe » avec les Debussystes et les Ravellistes. Je sais bien que d'aucuns ont avancé qu'elle s'exprime en Belge avec M. d'Indy et les Franckistes, après avoir quelque peu jargonné l'allemand. Mais tout cela n'est pas prouvé et ne prouve rien, sinon que nous risquons de ne jamais savoir ce que M. d'Indy entend par le « *PROCÉDÉ* »!

— « Vous n'êtes qu'un ignorant », me souffle à l'oreille un bienveillant officieux; « j'ai pitié de votre embarras et je vous donne un *sûr tuyau*: allez à la « Schola Cantorum »; étudiez-y ce qu'il faut savoir; pénétrez les arcanes de la « *Cellule* », du « *Pont* », de la « *Forme Cyclique* » et autres belles inventions; allez, voyez, et si vous n'êtes pas convaincu, c'est que vous êtes à tout jamais incapable de comprendre le « *PROCÉDÉ* »!

— Je ne demande pas mieux; mais ce sera pour une autre fois.

André GEDALGE.

L'Époque de Rossini

(Suite)

Grand admirateur de Rossini et imitateur d'Auber et d'Hérold, Adolphe Adam (1803-1856), manqua à la fois de personnalité et de distinction. Producteur infatigable, (de 1828 à 1856, en 28 ans, près de 70 opéras, opéras-comiques et ballets) il écrivait trop et trop vite pour parfaire ses ouvrages. Il le savait, s'en lamentait et, engagé dans des entreprises théâtrales, la plupart malheureuses, recommençait à produire, inlassablement, pour payer ses dettes. A ce métier il avait acquis une grande dextérité d'écriture, connaissait la scène et ses ressources, orchestrant souvent à la diable, trouvait d'heureux effets et servait par une verve mélodique naturelle, produisant, à côté d'œuvres de rencontre, de vaudevilles, de reconstitutions un peu lourdes d'anciens opéras, des opéras-comiques légers comme le *Chalet*, le *Postillon de Longjumeau*, des ballets souples et gracieux comme *Giselle* ou la *Jolie*

fille de Gand. Né à Paris, fils d'un professeur de piano renommé, Ad. Adam entra de bonne heure au Conservatoire. Il y travailla surtout avec Reicha et Boieldieu. Mais Boieldieu n'était point un très savant professeur et Adam, assez paresseux, détestait le contrepoint. Son éducation musicale resta donc fort incomplète, l'instinct y suppléa et il n'en obtint pas moins un 2^e prix au concours de l'Institut.

De la longue liste d'ouvrages donnés par lui à l'Opéra-comique, à l'Opéra, ou Théâtre-lyrique ou à St-Petersbourg, il faut retenir les noms du *Chalet*, un acte populaire entre tous, dont la mélodie coulante fait oublier le style un peu facile et conventionnel, *Si j'étais Roi*, opéra-comique en 3 actes et le *Postillon de Longjumeau*, un peu oublié aujourd'hui et peut-être sa meilleure œuvre. *Giralda*, le *Brasseur de Preston*, la *Poupée de Nuremberg* et le *Bijou Perdu* contiennent d'agréables pages.... Enfin Adam écrivit d'une plume alerte et spirituelle les *Souvenirs d'un Musicien* et les *Derniers Souvenirs*, deux volumes contenant d'agréables et un peu fantaisistes biographies de musiciens célèbres, où l'imagination mêle assez étroitement ses droits à ceux de l'histoire.

Faut-il inscrire encore, parmi les producteurs de théâtre et avant d'en arriver aux deux auteurs qui tiennent à cette époque la scène de l'Opéra, des compositeurs très oubliés et de peu d'importance comme Montfort (1803-1850), Th. Labarre (1805-1870), harpiste et auteur de quelques ballets applaudis, H. Monpou, que le succès de ses mauvaises ballades romantiques grisa et dont les essais dramatiques démontrèrent la manque de talent et d'idées, Louise Bertin, une des rares femmes compositeur pour laquelle Victor Hugo écrivit son déplorable livret de la *Esmeralda* et dont le manque absolu de savoir musical trahissait les bonnes intentions, d'autres encore peut-être? Ce serait nous encombrer la mémoire assez inutilement. Trois musiciens cependant eurent un renom un peu plus durable et ne sauraient être omis: Clapisson (1808-1866), dont la *Fanchonnette*, écrite dans le style alors en vogue, avec airs à roulades, romances sentimentales et cadences italiennes, peut tenir sa place à côté des opéras-comiques d'Adam, et deux étrangers ayant acquis droit de cité à Paris: Albert Grisar, né à Anvers (1808-1869), auteur de petits opéras-comiques en un ou deux actes, bien troussés et scéniques, tels que *Gilles Ravisseur*, les *Porcherons*, *Bonsoir Monsieur Pantalon*, le *Carillonneur de Bruges*, le *Chien du Jardinier*.... et Louis Niedermeyer (1802-1861), né à Nyon sur les bords du lac de Genève, figure plus importante sinon par ses œuvres théâtrales sérieuses mais foides, comme *Marie-Stuart*, *Stradella* et la *Fronde*, du moins par ses recueils de mélodies un peu chargés d'emphase mais de belle allure romantique. Bon harmoniste, au style châtié, mais manquant de chaleur dramatique, nous retrouverons dans un chapitre à venir ce précurseur du Lied.

H. WOOLLETT.