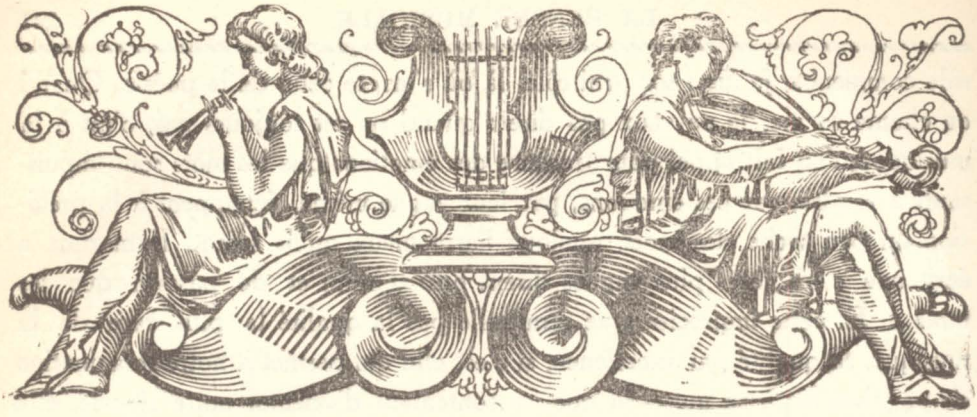

André Gedalge

Sa mort m'a douloureusement surpris... Je ne peux — tant, depuis des années, il semblait pareil à lui-même, presque sans vieillir, le Gedalge d'autrefois — je ne peux me figurer qu'il ne soit plus des nôtres, mais sous la terre, dans ce paisible cimetière de son cher village, Chessy, qu'entourent de grands champs dont l'horizon évoque l'*aeternam requiem*. J'ai toujours présente la vue de ce petit homme râblé, avec sa toque de fourrure, son cache-nez, sa houppelande et sa pipe, les paupières tombantes, l'œil malicieusement bon derrière ses besicles, narquois mais bienveillant, volontiers attendri, cœur excellent, esprit lucide, à la fois le plus naïf et le moins jobard des hommes. Très aimé de ses élèves (qui furent légion), son influence se révèle primordiale sur la technique et la formation de l'Ecole française moderne, de Florent Schmitt à Darius Milhaud. Je voudrais étudier ce rôle d'éducateur, parler de l'artiste, et dire sa nature morale.

Il naquit à Paris, en 1856. Après qu'il eut « fait ses humanités », (1) la *Déesse adorable* reconnut un des siens; elle l'appela, il ne résista point à la vocation. Mais son père, qui tenait un important commerce de librairie, ne l'entendait pas de la sorte. Lutte acharnée, car les deux Gedalge étaient

(1) Sa culture était vaste et solide, son érudition de premier ordre.

aussi têtus l'un que l'autre. Pour le contraindre, le libraire coupe les vivres à son fils. Celui-ci, loin de perdre courage, se présente à Guiraud qui, lui trouvant des dons singuliers, l'admet à sa classe et, pour vivre, lui procure quelques leçons (1884). Le jeune musicien avait une rare audace. Ne voilà-t-il pas qu'il se marie, épousant une jeune fille sans la moindre fortune? Dès lors, c'est l'âpre vie, presque la misère, avec plusieurs enfants... L'obligation de se débrouiller, dans ce monde indifférent, à l'aide d'un métier si peu lucratif : celui d'un artiste sérieux! Je fis sa connaissance en 1893, l'année que j'entrai comme auditeur chez Massenet; Gedalge y faisait ses débuts dans le rôle de répétiteur pour la fugue et le contrepoint.

En raison de cette situation nouvelle, d'assez nombreuses leçons particulières vinrent le tirer d'embarras, mais au prix de presque tout son temps : il ne pouvait guère composer que le soir. Cette existence est celle d'un grand nombre, je sais bien. Je ne m'étendrai pas sur l'injustice du sort que nous fait la société; mais, cette fois encore, je la signale. Gedalge fut admirable de confiance et d'énergie : sa fatigante besogne de professeur, tant il s'y *voulut* intéresser, qu'il parvint à s'en acquitter avec la joie sereine d'une conscience satisfaite. Etant de l'espèce des travailleurs acharnés, le soir, la nuit, il écrivait pour soi, sans craindre de s'épuiser à la double tâche. Il possédait une force de résistance exceptionnelle: ces hommes-là, on les croit d'acier, inusables, jusqu'au jour qu'ils tombent d'un coup. Au moins, selon toute apparence, la fin suprême lui fut-elle douce puisqu'il semble que, trouvé mort dans son lit, au matin (comme Saint-Saëns), elle n'ait fait qu'éternellement prolonger son sommeil. Il avait bien gagné de ne point souffrir à ses derniers moments.

De Gedalge, on connaît surtout l'éducateur. Mais ce rôle vaut d'être exposé par le détail. Savez-vous que la plupart des musiciens de notre jeune école, c'est lui qui les forma? Florent Schmitt, Henri Rabaud, Max d'Ollone (1), puis, des élèves de Fauré, notamment Maurice Ravel (2) ;

(1) Des étrangers aussi, mais élèves de notre Conservatoire : G. Enesco, Pierre Maurice. Des élèves libres, par exemple François Berthet...

(2) Car Fauré agissait surtout par son influence morale et par l'exemple de sa musique. Il ne s'occupait guère de l'orchestration; un peu plus, il est vrai, de la fugue (bien que souvent il m'en laissât le soin); mais évidemment d'une façon moins suivie, moins complète et moins profitable que celle des leçons particulières de Gedalge.

plus récemment, Milhaud, Honegger, Jean Wiéner, Jacques Ibert; enfin, en ces derniers temps, Maxime Jacob. J'en passe : qu'ils m'excusent, je ne puis ici que donner un aperçu rapide. Mais l'essentiel réside dans la nature et la tradition de son enseignement. Afin de respecter cet *ordre* que Gedalge prisait si fort, permettez-moi de procéder avec méthode :

1° Contrepoint et fugue. — Ce maître, dont l'aisance d'écriture était exceptionnelle (1), nous étonnait chaque jour par la sûreté, la rapidité de ses corrections. Il vous « retapait » en quelques minutes un *mélange à quatre parties*, un *divertissement* de fugue à imitations serrées; pour qui sait combien la chose est difficile (j'en appelle à tous les professeurs de contrepoint), c'était un tour de force, chaque fois nouveau, chaque fois réussi. Je voudrais tenter de définir l'excellente tradition qu'il transmit à ses disciples. Elle est basée sur l'emploi le plus musical et le plus hardi des *notes de passage*. Bach et Mozart furent ses modèles. L'importance de cette technique *retrouvée* n'échappera, je pense, à personne. Certes, déjà Saint-Saëns (2), Bizet (voyez maint passage de *Carmen*, une des grandes admirations de Gedalge), Massenet (cf., sa belle fugue de premier prix, 1863), Guiraud également (qui fut le professeur de Gedalge comme de Claude Debussy, de Paul Dukas, d'Alfred Bachelet), connaissaient et pratiquaient cette excellente écriture, dont le modèle se trouve (1) dans le *Clavecin bien tempéré* ou dans l'étonnante *Fugue pour quatuor à cordes* de Mozart. Mais beaucoup l'avaient oubliée parmi nos musiciens, notamment la plupart des professeurs d'harmonie. Ils préféraient les fades « échanges de notes », destinés à faire disparaître toute trace de ce qu'ils appelaient des « duretés ». Le propre de Gedalge, d'accord avec Massenet, fut de s'élever avec énergie contre ce style timoré, sans accent, sans relief, dont le seul but était de ne pas déplaire aux jurys des concours et d'arriver plus sûrement au prix d'harmonie; hélas,

(1) Comme celle de Massenet en pareille matière, il est bon de le rappeler : souvent on ignore ce qu'il pouvait écrire, lorsqu'il le voulait.

(2) Et d'abord Gounod, ainsi qu'en témoignent le *Prélude* de *Faust*, et la préface de son édition annotée des *Chorals* de J.-S. Bach. Plus tard également, Gabriel Fauré (relisez notamment le début de *Mandoline*).

(1) Je ne cite que deux œuvres parmi tant d'autres de Mozart et de Bach... Mais elles sont au nombre des plus significatives à cet égard.

même, au prix de fugue (1). Et croyez bien que notre maître ne dédaignait point l'étude de l'harmonie; il savait son extrême importance et que le contrepoint comme la fugue doivent toujours comporter des enchaînements d'accords les meilleurs possibles, les plus naturels, les plus clairs. Nul moins que lui n'excusait les notes alignées pour l'œil, les imitations causant un trop vague sentiment tonal. Il savait enfin que l'oreille entend à la fois *verticalement* et *horizontalement*. Cette certitude, il la puisait dans la sûreté de son excellent instinct autant que dans les œuvres de J.-S. Bach. Il restait aussi loin des *purs* (?) contrapunctistes écrivant sur n'importe quelles harmonies, que des harmonistes timides pour lesquels tout *frottement* de neuvièmes, de septièmes ou de secondes est chose insupportable. Mais il avait nettement discerné que, chez les grands maîtres de la polyphonie, s'ils gardent *toujours* un bon sens harmonique, parfois les notes de passage sont employées dissonantes à dessein, *exprès* pour qu'il en résulte de ces frottements aussi nécessaires à la saveur de l'accord qu'à la vie mélodique des parties. Et Gedalge, de la sorte, se montrait un puriste : un vrai puriste, parce qu'il s'attachait à l'esprit des œuvres, non à la lettre des traités.

Outre les qualités de goût et de mesure, la nature de l'inspiration (intelligente et sensible), les trouvailles audacieuses d'agrégations nouvelles, ce qui fait la grandeur de notre jeune Ecole française, c'est encore la haute tenue d'un style où s'unit la juste subtilité de l'harmonie au contrepoint le meilleur et le plus hardi, comme aussi le plus véritablement classique. Voyez les réalisations de la plupart des étrangers; je ne voudrais point céder à un vaniteux nationalisme, et cependant, disons-le : c'est chez nous qu'on trouve aujourd'hui la vraie tradition de Bach (2) ; c'est à Gedalge, en grande partie, que nous en sommes redevables.

(1) Je fus témoin, lors d'en examen de fugue (vers 1894), que certains compositeurs tenaient pour dissonance incorrecte, celle qui résultait de la rencontre suivante : à la basse, *do* ronde; au ténor, un « soupir », puis *do*, *ré*, *mi* noires; au soprano, une demi-pause, puis *do* (ou sol) blanche. Or il est évident à tous, de nos jours, que le *ré* au ténor n'est autre qu'une note de passage, du plus pur style contrapunctique.

(2) Un seul exemple : goûtez l'écriture de la *Pavane de la Belle au bois dormant*, dans *Ma mère l'oye*, de Maurice Ravel, ou celle du *Jardin féerique*, et comparez à la sorte de style contrapunctique de Richard Strauss... Une évidente maîtrise, je sais bien, dans le *Pierrot lunaire* d'A. Schönberg, mais c'est un domaine musical tout autre. Et je ne vois guère que Manuel de Falla, en certains passages du *Retable*, pour avoir manié le contrepoint, lui aussi, avec cette souplesse consonnante issue de J.-S. Bach.

2° L'orchestration, — On connaît moins son rôle à cet égard : il fut des plus salutaires. Je ne parle point de l'imprévu qu'on voit chez Ravel, ni de cette imagination précise et fantaisiste tout ensemble, qui frappe dès l'abord : mais du dosage exact de la sonorité, — de la cohésion, de l'équilibre orchestral. Eh bien, la simplicité raffinée de l'instrumentation dans *Shehérazade*, la légèreté des « bois », l'art de n'employer que juste ce qu'il faut parmi la masse de l'orchestre, Ravel les doit, selon toute apparence, à Gedalge plutôt qu'à Fauré. Ayant longuement étudié moi-même avec le maître de Chessy, je puis l'écrire en toute certitude, car chez Ravel (comme chez Rabaud d'ailleurs, en une musique différente, et chez tant d'autres) je retrouve ces principes excellents, qui manquent avec évidence aux franckistes (soit dit sans blâmer l'orchestre de César Franck : il convenait à ses idées musicales, mais on dirait que plusieurs de ses disciples n'aient guère que transformé des qualités en défauts; ainsi également, tels élèves de la *Schola Cantorum*). Gedalge basait cette partie de son enseignement sur le style orchestral de Saint-Saëns, et surtout de Mozart. Je l'entends encore prononcer de sa voix nasillarde, tranquille et sûre, devant un passage dont l'accompagnement réunissait les quatre cors, les deux clarinettes et les deux bassons : « Ça sera gros et lourd..., ça ne donnera pas ce que vous voulez... »

3° La composition. — Par ses œuvres, dont il nous jouait parfois — rarement — des passages, par ses goûts de clarté, par son lucide bon sens, par l'énergie de sa nature, Gedalge eut une influence considérable sur certains de ses élèves, même lorsque ceux-ci marchaient dans une *voie harmonique* différente... Encore qu'il ne médît point de Claude Debussy, chez lequel il reconnaissait *une ligne* (ce dont on ne s'avise pas assez), peut-être a-t-il retardé, chez moi, le moment où je devais comprendre une fois pour toutes les *Proses lyriques*, la *Damoiselle élue*, les *Poèmes de Baudelaire* (cela se passait plusieurs années avant *Pelléas*), J'étais d'accord avec lui, dans mes vieux *Rondels* de Th. de Banville, pour désirer que la netteté de la forme s'alliât à certaine expression un peu familière et surtout point nostalgique. Je ne le regrette pas, s'il m'en est résulté quelque équilibre entre des ten-

dances contraires. Mais cet exemple personnel, je l'évoque seulement parce qu'il définit assez bien ce qu'il y avait alors, chez Gedalge, de *classique ancien*, et par cela même de précurseur de cette réaction que les jeunes ont nommée anti-impressionniste (1). Il est nécessaire d'entrer dans le détail, si je veux me faire comprendre sans malentendu.

Premier point : Le style où nous menait Gedalge était celui de l'art contrapunctique (d'ailleurs respectueux infiniment de la mélodie, chose primordiale pour ce maître, et de la qualité harmonique). Rien des *chichis d'orchestre* souvent reprochés aux successeurs de Debussy (2). Secondement, Gedalge prisait par-dessus tout le rythme, la vie, le mouvement, l'allégresse, la santé. Il ne méprisait point un art bon enfant (d'ailleurs, son écriture restait toujours d'une haute tenue). Puis, en matière de construction, il ne badinait pas. La logique et la netteté lui semblaient absolument nécessaires (3) : c'était à la fois un disciple de Mozart et de Bizet. Il détestait le flou, le vague, l'amateurisme maladroit. Et peut-être allait-il un peu loin dans son dédain de certains compositeurs (je répète qu'il ne s'agit point de Claude Debussy ni de Gabriel Fauré, dont il discernait parfaitement l'ordre harmonieux; mais quelques élèves de Franck ne trouvaient pas grâce à ses oreilles).

Somme toute, même en admettant qu'il exagérât un peu (qui sait?), Gedalge offrait à ses disciples le contrepoison du franckisme et du wagnérisme à haute dose (4), comme également de ce pseudo-debussysme que Debussy lui-même ne pouvait sentir. Dirai-je enfin qu'à son avis la musique

(1) Je ne dis pas : antidebussyste, puisqu'au demeurant j'estime qu'on ne saurait tenir Debussy pour un impressionniste. Et si j'écris ce mot d'impressionniste, c'est plutôt à mon corps défendant, laissant la responsabilité de ce vocable à ceux qui en usent. Mais je définirai mieux ma pensée tout à l'heure. D'ailleurs, j'accorde que les jeunes ont réalisé leur *idéal* d'une façon tout autre que celle de Gedalge. Mais l'action de ce maître fut réelle, je crois, sur Honegger, Darius Milhaud, Jean Wiéner.

(2) Parfois avec injustice, mais pas toujours.

(3) « Mettez de la logique, de l'ordre et de la précision jusque dans la manière dont vous exprimerez le vague », disait-il en substance. Et Claude Debussy n'a pas fait autrement dans la *Scène de la Grotte*, de *Pelléas*.

(4) Il va de soi que je suis très enclin à reconnaître, chez tels de nos grands musiciens, que l'action de Wagner et celle de Franck purent être bonnes. J'en reparlerai dans un prochain article sur les débuts de Claude Debussy.

avait une beauté intérieure (ce qui ne signifie pas inexpressive, ne faites point de Gedalge un adepte de l'art « purement plastique »). Il définissait sa pensée par cette épigraphe de sa troisième symphonie : « Ni littérature, ni peinture. » Sans blâmer l'art évocateur des *Nocturnes*, il restait un fervent de la musique pure.

Maintenant, résumez ce que je viens d'écrire, et dites : n'est-ce point une partie — la meilleure peut-être — de ce qui formait la doctrine des *Six?* (1)

4° L'enseignement du solfège aux enfants. — Vous n'ignorez point, j'espère, quel fut le dévouement d'André Gedalge. En une tâche qui lui prit tant de soins, tant d'heures de sa vie, pour ne lui rapporter que la satisfaction morale d'avoir été utile à la musique, il m'apparaît tel que Charles Bordes avec ses chanteurs de Saint-Gervais, moins soucieux de ses propres compositions qu'avide de réaliser ce qu'il jugeait salutaire à ses concitoyens (2). Il serait trop long d'exposer par le détail la méthode de Gedalge. Citons seulement les faits. *L'enseignement de la musique par l'éducation rationnelle de l'oreille:* retenez le titre de cet ouvrage si nouveau, si intelligent, si musical. Les résultats furent merveilleux. Gedalge éduqua les enfants de l'école primaire de Chessy. Au bout de peu de mois ils solfiaient sans peine, lisaient dans toutes les clefs, comprenaient, aimaient la musique. Et l'on dit que les Français ne sont pas une nation musicale! Soyez certains, au contraire, qu'ils le sont : vous en avez la preuve définitive.

A coup sûr, ce serait toute une réorganisation qu'il s'agirait d'entreprendre dans les écoles, dans les lycées. Le problème est difficile. Notre art n'a point, aux établissements scolaires, la part qu'il mérite. Il faudrait beaucoup de bonnes volontés (elles ne manqueraient pas, je crois) ; il faudrait aussi certaine sollicitude de la part de nos gouvernants (on l'obtiendra moins

(1) Et je ne dis pas que Gedalge fût le seul précurseur à l'avoir pratiquée; mais, outre qu'il dut, par sa situation même, avoir une influence réelle, c'est chez lui qu'on trouve réunis le plus complètement ces principes d'un art qui n'est point si nouveau qu'on le croit.

(2) D'ailleurs, en raison de sa puissance de travail, de sa bonne santé, et d'une vie plus longue, son œuvre de compositeur est infiniment plus considérable que celui de Bordes.

volontiers, car ils sont plutôt des littéraires — quand ils le sont). Mais tout d'abord, que l'on étende l'expérience de Gedalge. Elle est du plus haut intérêt, du plus bel avenir.

J'ai décrit assez longuement les divers aspects de l'éducateur. Mais parfois — je le sais — il souffrait qu'on ne vît en lui qu'un savant pédagogue et que l'on citât seulement son *Traité de la Fugue* (qui d'ailleurs, à juste titre, fait autorité). « Moi aussi, je suis un compositeur », songeait-il, et non sans quelque tristesse, en voyant qu'on le jouait si peu. Au demeurant, il se montrait le moins arriviste des hommes et ne parlait que rarement de ses œuvres. La liste que j'en donne n'est peut-être pas tout à fait complète : elle suffit cependant à faire connaître l'extrême activité de Gedalge. J'ai dit que les leçons lui prenaient un temps considérable; ses ouvrages d'enseignement exigèrent des mois, des années de travail, et finalement il s'absorba dans sa tâche d'éducation de l'enfance. Pourtant, il trouva moyen d'écrire, de 1884 à 1926 : Un *Quatuor à cordes;* deux *Sonates de violon;* un recueil de *Préludes et Fugues* pour le piano; trois *Etudes* (également pour piano) ; une *Suite d'orchestre;* trois *Symphonies;* une quatrième non achevée; un *Concerto* pour piano et orchestre; *Sitâ,* (quatre actes d'après le *Ramayânâ*) ; *Pris au piège,* opéra bouffe en un acte; *Hélène,* deux actes (Prix Cressent) ; la *Farce du Cadi;* le *Petit Savoyard,* pantomime en quatre actes; des *Vaux de Vire* (chant et piano) sur les poésies d'Olivier Basselin; deux cahiers de mélodies : *Chansons de Burns* et *Dans la Forêt;* vingt *Chansons enfantines;* un important recueil de *Canons* à plusieurs voix.

Le *Quatuor* est inédit; de même pour *Sitâ, la Farce du Cadi* et, si je ne me trompe, *Hélène* et le *Petit Savoyard.* Quant aux œuvres d'orchestre, on ne les joue que fort rarement, ainsi que sa musique de chambre et ses mélodies. Enfin, comme je ne connais rien de *Sitâ,* il est à croire que les lignes qui vont suivre ne réalisent qu'un commentaire fort insuffisant, et qu'un Gedalge ignoré soit celui de cette œuvre lyrique. Je ne m'explique point qu'on n'ait pas encore repris son opéra bouffe, *Pris au piège,* ni que la *Farce du Cadi* et surtout que *Sitâ* n'aient jamais été révélés au public. On assure que nos directeurs se plaignent, parfois, que personne

ne leur apporte de musiques intéressantes. Je suis certain qu'en cherchant bien ils en trouveraient plus d'une. Je n'ai point à révéler l'existence de Gedalge à M. Masson (qui fut son élève) ni, j'en suis sûr, à M. Rouché. Mais je me permets de leur signaler *Sitâ*, *la Farce du Cadi*, *Hélène* et *Pris au piège*...

Ce que je sais de cette personnalité n'est pas définissable en quelques mots, ni tel qu'on la puisse caractériser par les accords (mode d'analyse d'ailleurs bien superficiel). Notons ses tendances classiques, louons l'aisance et la pureté du style, admirons l'équilibre de l'orchestre : cela ne suffit point. Et souvent il nous disait : « La musique ne peut être commentée, sinon par elle-même. » Pour cette raison, je me sens un peu timide devant ma tâche. Pourtant, je crois qu'il n'est pas impossible — à défaut d'exemples de ses œuvres — d'en faire saisir au lecteur certains aspects. Cette musique (1) reflète ses goûts, son enseignement, sa nature morale. Relisez ce que j'écrivais de son influence en matière de composition, vous y trouverez exactement les principales directives de son art. Mais surtout, je veux insister sur deux points. D'abord, le rythme, l'allant, l'allégresse de l'idée musicale. Chose curieuse (je n'invente pas, il me l'a dit), ce compositeur d'une musique en général gaie et rarement sombre, cachait un fond de nature fort triste. S'il se montrait parfois railleur, narquois, peu enclin à se laisser *bourrer le crâne* par l'illusion de la mode, le spectacle de l'humanité le peinait plus souvent qu'il ne pouvait le réconforter. Il souffrait de la souffrance des autres, et s'attendrissait : sans veulerie mais avec certaine désespérance que d'ailleurs sa nature énergique ne laissait point voir et dont elle parvenait même à triompher. Seulement, pour garder la puissance de vaincre cette sorte de découragement initial, il lui fallait écrire de la musique vivante, consolatrice par la force même de la joie qu'elle créait; il n'aurait pu exprimer son intérieure tristesse sans affaiblir la faculté de réagir, sans risquer un dangereux abattement que dans sa vie de lutte il ne pouvait se permettre (2).

(1) Comme, en définitive, c'est toujours le cas, contrairement à l'opinion de beaucoup de gens.

(2) On citerait aisément d'autres exemples de cette allégresse nécessaire et qui s'oppose aussi complètement qu'il est possible, à l'espèce de joie superficielle, à l'accaparante recherche du confort, aux distractions puériles, à la factice gaîté de ceux qui mènent ce qu'on appelle bêtement *la vie heureuse*. J'en ai déjà parlé dans mon article sur Paul Dupin, par ailleurs si différent de Gedalge.

L'absence de mélancolie que l'on remarque dans les compositions de Gedalge est bien caractéristique en un temps où beaucoup de ses confrères s'abandonnaient à l'expression pessimiste (parfois avec une réelle beauté, souvent avec un morne ennui). Il semble, par ce côté de son art, antérieur au romantisme du XIX[e] siècle : contemporain de Mozart, qui était son Dieu. L'on s'explique également qu'il n'ait point dédaigné Rossini, tandis que cette sorte d'italianisme paraissait tout à fait désuète aux wagnériens, aux franckistes, aux debussystes, aux fauréens. Ainsi, là encore, vous noterez que Gedalge fut à sa manière un précurseur auquel il n'aurait pas déplu d'entendre certaines rétrospectives de son élève Jean Wiéner. Et *Pris au piège* offre plus d'une ressemblance avec certaines pages de Maxime Jacob (1), bien que sa technique soit infiniment plus achevée, plus magistrale (même en des choses légères), que celle de ces jeunes audacieux qui se jettent à l'eau sans presque savoir nager (reconnaissons, c'est vrai, qu'ils ne coulent pas).

Un dernier trait de caractère : la *candeur* propre à Gedalge, chez qui l'idée musicale est naturellement familière et naïve. Bien entendu, je ne dis pas qu'il en soit toujours ainsi. Je suis certain que *Sitâ* fait exception : une exception peut-être fort belle. Et l'*Andante* de la *Troisième Symphonie* est une œuvre grave, à la compréhension de laquelle il faut déjà une réelle maturité de sentiment. Mais souvent au contraire on remarque dans l'expansion de Gedalge quelque chose d'heureusement et sereinement enfantin, sans aucune pensée de trouble, sans nul arrière-goût d'amertume, de mélancolie ou de rêverie nostalgique. Voyez notamment le début de la première *Sonate de violon*, tel de ses *Vaux de Vire*, les *Chansons* et les *Canons* qu'il écrivit pour les enfants de Chessy. Ce n'est pas exactement du Mozart ni du Schubert, ni tout à fait non plus le Bach pastoral de l'*Oratorio de Noël*. Mais il garde un air de famille avec ces bons artistes d'autrefois. Sans laisser d'être sérieux à l'occasion, il sait admettre de ne pas vouloir paraître sublime à tout bout de champ. Je le situe à l'opposé de ce disciple de Franck, qui se définis-

(1) Celui-ci d'ailleurs ne connaît point ce *Pris au piège*, ni probablement aucune autre note de Gedalge.

sait en m'écrivant : « Je me suis efforcé de rester toujours *sur les cîmes* (1). » Et sans doute (encore que cela fût assez révolutionnaire, puisque contraire à la mode du temps), vers 1895, Gedalge n'était plus le seul qui se montrât, tranquillement et sincèrement, familier : bon campagnard qui tant aimait de pêcher à la ligne, dans la Marne. Chabrier, lui aussi, ouvrait la voie aux jeunes. Mais cela supposait une sereine audace, la hardiesse de ne pas se mettre à la mode, grâce à quoi Gedalge fut *soi-même:* et plus personnel qu'on ne le croirait à son style sans néologismes.

En ce que je dis là, pour approuver que Gedalge ait su, bien souvent, se montrer familier, ne point viser sans cesse au sublime et fuir une nostalgie qu'il n'aimait qu'à moitié, ne voyez rien contre des maîtres d'hier : Franck, Wagner, Fauré, Debussy. J'ai trop souvent témoigné de ma sympathie à leur égard pour que l'on se trompe en rétrécissant le cercle de mes admirations. Mais il est plus d'une demeure au royaume de la musique : chacun doit habiter la sienne, qu'il bâtit, au demeurant, avec son être propre. Telle est d'ailleurs la véritable hardiesse, et nullement d'être *moderne* en imitant les novateurs : car aussitôt, par cela même, on ne l'est plus.

Cette hardiesse, Gedalge la dut à ses qualités morales. Son entière liberté vis-à-vis de la mode, son indépendance sereine à l'égard du snobisme et des cénacles (et de la foule aussi), elle n'est autre que la franchise absolue de *rester soi.* Parce qu'il fut le contraire d'un habile et d'un mondain, il n'arriva point à se faire connaître aussi avantageusement que beaucoup d'autres. Il ne faisait quasiment rien pour cela : le métier de commis-voyageur de ses œuvres lui répugnait. On ne le vit jamais flatter les critiques; je crois bien qu'il n'en connaissait aucun. Et de l'ermitage de Chessy, il ne sortait que pour aller donner des leçons, faire sa classe, ou s'acquitter de tournées d'inspection dans les Conservatoires de province. Aussi le public l'ignorait-il. Et quand, d'aventure (ce qui était rare), une de nos grandes associations de

(1) L'intention est touchante, et par là nous désarme. Au demeurant, si c'est un idéal dangereux au commun des musiciens, que de regarder trop constamment en l'air, craignons encore davantage d'abaisser nos yeux au terre-à-terre du *profanum vulgus.* Question de goût et de nuances; familier ne signifie pas commun.

concerts inscrivait telle Symphonie de Gedalge à son programme, la location baissait : il en résulte qu'on ne donnait pas de seconde audition le dimanche suivant.

Il avait quelques ennemis. Ou du moins, certaines gens lui demeuraient hostiles. Car il ne s'inquiétait de savoir si ses paroles lui pouraient nuire; et comme il gardait son franc-parler, il ne ménageait point les médiocres, ou ceux qui lui semblaient tels. N'aimant pas ce qu'il appelait « le style Théodore Dubois » (1), il parlait sans tendresse de ce compositeur et des gardiens de la tradition d'iceluy. Pas mieux traités non plus, les théoriciens dogmatiques d'une école bien connue, rivale du Conservatoire. « Ce sont des malfaiteurs », disait-il, entendant par là que ces théories paralysaient les élèves, aggravées d'ailleurs par l'insuffisance des études d'harmonie et d'orchestration. Bon chien de garde, il mordait ferme. Etant convaincu, aimant la musique avec passion, comment aurait-il pu transiger avec ceux qui lui semblaient la desservir?

En revanche, nous lui connaissions beaucoup d'amis. On les a vus, en foule, le jour de ses obsèques, à ce Chessy où l'on n'arrive pas aisément. On l'aimait, pour ce qu'il avait d'humain. Son humanité? je n'en veux d'exemples que toutes les leçons qu'il donna sans vouloir être payé, chaque fois qu'un élève lui semblait manquer des ressources nécessaires; — que son dévouement à la cause de « la musique dans la nation » (c'est-à-dire, ce qu'il fit à Chessy et ce qu'il inventa dans sa méthode d'enseignement; — enfin, pendant la guerre, que cette insurmontable tristesse en face de tant de deuils et d'une si affreuse, si stupide barbarie. Elle l'empêcha d'écrire une note durant ces années de cauchemar. Il pouvait reprendre sincèrement, pour son compte, l'*Homo sum* de Térence.

(1) Il ne s'agit point ici que je critique les compositions de l'ancien directeur du Conservatoire, ni ses ouvrages d'enseignement. Mais le style auquel Gedalge faisait allusion est précisément celui que nous avons défini plus haut, cher aux professeurs d'harmonie dont l'oreille s'effarouche d'innocentes *notes de passage*. Et ces professeurs, pour la plupart, ont subi l'influence de Théodore Dubois. Très différents au contraire nous apparaissent, en général, les disciples de Guiraud ou de Massenet, et ceux, naturellement, d'André Gedalge. Dubois fut avant tout un professeur d'harmonie; le style du contrepoint véritable était beaucoup moins le sien que celui de Massenet, lorsque Massenet écrivait des fugues : comparez son premier prix à celui de Dubois, vous comprendrez aisément ce que je veux dire.

Dans son affable bonté, dans sa candeur confiante comme aussi dans sa puissance de travail et la sérénité de sa conscience, il me fait songer à Spinoza. Il y a, chez lui, du bénédictin; je dirais presque : une manière de saint laïque..., un « saint juif », et qu'épargnerait le plus farouche antisémitisme. Le recul du temps, la connaissance de l'œuvre accomplie feront connaître qu'il fut un plus grand animateur qu'on ne saurait dire.

Et maintenant, va-t-on se décider à nous faire entendre sa musique? Il repose dans le cimetière de Chessy. La tombe contiguë à la sienne est celle de feu « Daubigny de Laferrière, compositeur de musique ». Je ne sais rien de plus mélancolique que cette pierre moussue, déjà vieille, recouvrant les restes d'un inconnu. Quel était ce musicien? Qu'est-il advenu de ses œuvres, manuscrites sans doute, égarées peut-être en quelque grenier poudreux? N'avait-il pas du talent, ne serait-ce point (qui sait?) un précurseur avec des éclairs de génie? Il suffit de si peu, pour qu'*on n'arrive pas!*

La mémoire d'André Gedalge n'a pas à craindre un pareil sort. Mais voyez : plusieurs de ses ouvrages restent inédits, ignorés de presque tous les musiciens. Et nul doute qu'ils ne soient d'un beau style, d'une parfaite orchestration, très supérieurs à certaines médiocrités telles qu'en montent, chaque année, l'Opéra et l'Opéra-Comique. On aura beau faire, il y a une « question Gedalge ». Associations de concerts, théâtres subventionnés, mettez l'élite musicale à même de la résoudre, et qu'au moins l'on puisse juger en connaissance de cause!

CHARLES KOECHLIN.