

prégné de la chanson populaire française ; il en adopte les tournures et les rythmes. Il manque du sentiment harmonique, et c'est en cela peut-être qu'il est le plus français ; il se rattache à cette lointaine tradition d'où est sorti le chant grégorien ; chez lui, la mélodie est au premier plan et de premier jet, elle sert de fondement à toute la construction musicale ; elle engendre l'harmonie au lieu d'en dériver. La mélodie germanique au contraire est essentiellement de formation secondaire ; simple épanouissement de l'harmonie, elle sert de couronnement à l'édifice musical sans être le moins du monde nécessaire à sa solidité. Bach et Beethoven seuls font exception parmi les Allemands. Aujourd'hui nous semblons revenir aux tendances primitives de notre race ; nous imitons la belle indépendance de nos mélodies populaires, qui se moquent de la carrure et de la tonalité. A ce point de vue, peut-être l'ignorance de Berlioz a-t-elle été un bien pour nous ! Sans le savoir, il a eu d'heureuses audaces qui nous ont invités à la révolte. Un art musical français est sur le point de se constituer. Malheureusement un gros obstacle subsiste : la division des esprits. Il nous manque un idéal commun qui fasse l'unité de nos préoccupations aussi bien esthétiques que sociales. »

M. Dukas me parlait lentement, avec circonspection. Il voulait être précis et impartial. Malgré ses réserves, il me donnait une définition de la musique française telle qu'on n'en peut désirer de plus nette. Il l'opposait absolument à la musique germanique. Mais je me demandais si M. Dukas ne prenait pas pour une différence de races une simple différence d'époques. La chanson populaire dite française et le chant grégorien sont-ils vraiment français ? Ne représentent-ils pas plutôt une forme de musique commune, pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, à toutes les nations, latines et germaniques ? Et si la chanson populaire allemande nous paraît si différente de la chanson française, n'est-ce pas seulement parce qu'elle s'est surtout développée au temps de la Réforme et sous l'influence du choral protestant ? Les Français d'aujourd'hui me semblent avoir perdu le sens des tonalités et des rythmes primitifs, tout comme les Allemands eux-mêmes. Je ne crois vraiment pas que telle chanson du pays breton ou basque, de l'Auvergne ou de la Normandie éveille en moi les souvenirs obscurs de mes origines ; elle me paraît au contraire avoir la même saveur étrange que tel chant grec, écossais ou chinois. Aujourd'hui il est de mode d'introduire dans une sonate ou une symphonie des thèmes populaires français ; mais la plupart du temps les thèmes restent des sujets de développements extérieurs à l'œuvre dont ils sont le prétexte et ils lui fournissent sa matière sans l'inspirer véritablement.

*
*

La souriante ironie de M. Debussy me fit oublier ces graves problèmes. « La musique française, me dit M. Debussy, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut, avant tout, *faire plaisir*. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français ! Cet animal de Gluck a tout gâté. A-t-il été assez ennuyeux ! assez pédant ! assez boursofflé ! Son succès me paraît inconcevable. Et on l'a pris pour modèle, on a voulu l'imiter ! Quelle aberration ! Jamais il n'est aimable, cet homme ! Je ne connais qu'un autre musicien aussi insupportable que lui, c'est Wagner. Oui ! ce Wagner qui nous a infligé Wotan, le majestueux, le vide, l'insipide Wotan !... — Après Couperin et Rameau, quels sont, selon vous, les grands musiciens français ? Que pensez-vous, par exemple, de Berlioz ? — Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien ; il donne l'illusion de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. D'ailleurs je ne vois pas grand'chose de particulièrement français en lui. Le génie musical de la France, c'est quelque chose comme la fantaisie dans la sensibilité. — Et César Franck ? — Oh ! César Franck n'est pas français, il est belge. Mais oui ! il y a une école belge ; après Franck, Lekeu en est un des plus remarquables représentants, ce Lekeu, le seul musicien, à ma connaissance, qui ait subi l'influence de Beethoven. L'action de César Franck sur les compositeurs français se réduit à peu de chose ; il leur a enseigné certains procédés d'écriture, mais leur inspiration n'a aucun rapport avec la sienne. — Quel nom citerez-vous donc qui représente à vos yeux la musique française du XIX^e siècle ? — J'aime beaucoup Massenet. Massenet a compris le vrai rôle de l'art musical. Il faut débarrasser la musique de tout appareil scientifique. La musique doit humblement chercher à *faire plaisir* ; il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit *sensible*, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous ayons aucun effort à faire pour la saisir. Voyez Léonard de Vinci, voyez Mozart. Voilà les grands artistes ! »

*
*

Avec M. Debussy nous revenions à la définition la plus répandue de la musique française : musique facile, élégante, sensuelle, — définition répandue au moins chez nos voisins d'outre-Rhin : je n'en veux pour preuve que cette lettre que m'a écrit le Dr Arnold Schering, directeur de la *Neue Zeitschrift für Musik*,

revue musicale fondée à Leipzig en 1834, par Robert Schumann :

« En général (1) la considération des Allemands pour la musique française a sensiblement augmenté pendant ces dernières années ; cela tient aux rapides relations internationales des deux pays ; la presse et les chefs d'orchestre étrangers qui viennent diriger nos concerts nous apportent des informations rapides et sûres. Seulement nous, Allemands, nous sommes des rêveurs, nous aimons à chercher le fondement dernier de tout être et de toute forme, par opposition aux peuples latins qui mettent au premier rang l'esprit, l'élégance, l'harmonie à tout prix. Il s'en suit que la musique française moderne ne trouve pas chez nous le terrain qui lui convient. Même les ouvrages les plus remarquables des compositeurs français passent auprès des Allemands pour *extérieurs* — *piquants, mais sans contenu, sans profondeur* — *spirituels, mais sans émotion*. Un très bon musicien me disait une fois au sujet d'un concert de Saint-Saëns : cette musique là sonne *comme du verre* et il exprimait ainsi, un peu durement, mais d'une façon significative, le principe de toutes nos critiques. Le lied français, en particulier, ne nous est pas très sympathique ; nous aimons mieux le lied contrapuntique (Brahms, Reger) et nous tenons pour superficiel ce qui surprend seulement par une agréable tournure mélodique. Pour moi personnellement, je prise *très haut* la production française moderne et je m'efforce, toutes les fois que je l'étudie, de laisser de côté mon *germanisme* et d'entrer dans la peau d'un Latin. Cela m'a réussi souvent, et j'en ai eu de grandes joies. Par exemple j'estime infiniment — et je m'oppose en cela à beaucoup de mes collègues — le *Jongleur* de Massenet, parce que j'ai cherché à m'expliquer le sujet et l'esprit de cette musique d'après la manière de sentir propre aux Français. Malheureusement nous entendons trop rarement ici les opéras français contemporains. La *Louise* de Charpentier, vous l'avez constaté, n'a reçu que des éloges de la critique allemande. »

Cette lettre est des plus instructives. Venant d'un critique aussi bien intentionné, elle nous indique à quel point on ignore encore en Allemagne la jeune école française ; César Franck, Castillon, Ernest Chausson, Fauré, Vincent d'Indy, Duparc, Debussy, Dukas, sont inconnus là-bas. Quand on ne juge pas notre production musicale d'après le *Postillon de Longjumeau*, du moins c'est M. Saint-Saëns, c'est M. Massenet et M. Charpentier qui, seuls, représentent à Munich, à Leipzig, à Berlin, toute la musique française contemporaine. Ne nous étonnons pas après cela qu'on nous reproche de manquer de pro-

fondeur, d'émotion, de grandeur. Mais nous les avons aussi les musiciens profonds, émus et puissants : il faudrait les écouter ! Ne -- nous indignons pas trop vite cependant. Malgré tout, la réputation de notre jeune école pénètre insensiblement en Allemagne, et les plus avisés de nos voisins commencent à s'en alarmer. Voici, à ce sujet, quelques mots très significatifs qu'a bien voulu m'écrire M. Hugo Riemann, le célèbre musicologue allemand :

« Je vous dirai (1) que, dans ce moment-ci, l'hégémonie allemande dans la composition musicale me semble un peu en péril d'être dépossédée par l'étranger et peut-être encore plus par les Français que par les Slaves. Mais tant que l'art français produit sous l'influence des derniers grands maîtres allemands, le danger n'est pas encore trop imminent. Attendons donc si la France ou l'Allemagne ou quelque autre pays produira le grand musicien d'une époque future. »

Ce qui paraît certain c'est qu'à l'heure actuelle les Allemands ne produisent plus rien de considérable et que leur génie musical, si fécond pendant deux siècles, languit ou s'épuise en efforts stériles. Chose curieuse ! tandis que l'un des rares musiciens de valeur qu'ils puissent opposer aujourd'hui à notre jeune école, Richard Strauss, se réclame de principes et use de procédés remarquablement analogues aux principes et aux procédés de l'art d'un Berlioz, la plupart de nos jeunes compositeurs professent un respect de la forme, un souci de la profondeur et de l'émotion, un goût pour les styles les plus sévères qui, jusqu'ici, avaient passé pour autant de caractéristiques de l'art musical allemand. Et, après tout, la question que nous posons, en cherchant à définir les nationalités musicales, a-t-elle un sens ? Ne devons-nous pas étendre la portée d'une remarque que nous présentions plus haut au sujet de l'invention mélodique et de l'invention harmonique ? L'époque, le moment historique n'influent-ils pas beaucoup plus sur les procédés de composition et même sur la nature de l'inspiration d'un musicien que les caractères de sa race ? En fait, le sceptre musical a passé, au cours des siècles, successivement d'une nation à l'autre : il appartient d'abord aux Flamands et aux Français pendant la Renaissance, les Italiens s'en emparèrent au xvi^e et au xvn^e siècle, puis ce fut le tour des Allemands, et du xvi^e au xix^e siècle les Français tentèrent en vain de reprendre leur ancienne supériorité : les noms de Rameau, de Grétry, de Méhul, de Berlioz, rappellent leurs plus méritoires efforts, et quelques-unes de leurs victoires sans lendemains. Mais quel que soit le peuple qui détienne pour un temps la maîtrise en

(1) Le texte original de cette lettre est en allemand.

(1) Texte original français.

l'art musical, il emprunte toujours au peuple qui l'avait précédé dans la gloire d'accomplir les chefs d'œuvre tous ses moyens, toutes ses traditions, tout ce qui peut soutenir et faire valoir ce qu'il y a de purement personnel dans une inspiration. Les Italiens du xvi^e siècle commencent par imiter les Français. On ne sait peut-être pas assez à quel point la musique de Bach et Haendel ressemble à celle des Italiens du xvii^e siècle, et si nous nous sommes mis à notre tour depuis quelques années à l'école des Allemands pour préparer notre future renaissance, nous n'avons certainement pas eu tort. Il n'y a jamais qu'une musique en un même temps et les écoles des différents pays ne semblent s'opposer que parce qu'on les prend à différentes époques.

*
*
*

Je crois que M. Romain Rolland ne serait pas très éloigné d'adopter cette opinion. Il m'écrit :

« Mon cher ami,

« Y a-t-il en musique une école française ? Il ne me semble pas (à prendre du moins le mot : école, dans son sens exact). Je vois plutôt une suite de petites écoles, dirigées par des personnalités, de valeur très inégale, dont la plupart ne sont pas françaises : Josquin et Roland de Lassus au xvi^e, Lulli au xvii^e, Glück et Grétry au xviii^e, Rossini, Meyerbeer ou Franck au xix^e.

« Y a-t-il en musique un esprit français ? Assurément. En musique comme ailleurs. Le contraire serait peu vraisemblable. Même à supposer que les artistes n'eussent pas cet esprit, un public français le leur imposerait toujours ; et, de fait, on retrouve les caractères français dans toute la musique dite française (même quand elle est écrite par des Allemands, des Italiens ou des Belges), du xvi^e au xx^e siècle.

« Quels sont ces caractères français ? Les mêmes, pour une part, en musique que dans les autres arts. Je n'essaierai pas de définir une fois de plus l'esprit français et d'énumérer « cette clarté, cet ordre, ce bon sens » et cette liste de qualités, que notre peuple s'accorde d'ordinaire : (les qualités que tout peuple se reconnaît volontiers, expriment plutôt ce qu'il souhaite d'être que ce qu'il est). Je ferai remarquer seulement que cette liste est toujours très incomplète, et qu'il est difficile de caractériser exactement le peuple qui créa *Tristan* (le premier, celui du moyen âge) et les cathédrales gothiques, avec leurs verrières orientales (son invention propre), qui créa plus tard le *Discours de la méthode*, et le grand art rationnaliste du xvii^e siècle, qui créa le mouvement d'indépendance des esprits du xviii^e et la Révolution, etc., etc., et qui n'a pas fini. On ne caractérise

jamais un peuple que par ses aspects momentanés en sacrifiant tous les autres.

« Cependant, à nous restreindre à la musique française depuis trois siècles, il semble qu'on puisse y reconnaître comme caractéristiques (entre autres) : 1^o des dons littéraires appliqués à la musique : un sens oratoire et dramatique, qui se traduit par la justesse (atteinte ou cherchée) des récitatifs, de la déclamation, etc. ;

« 2^o Des dons visuels appliqués à la musique : une tendance à juger la musique, du dehors, comme une architecture ou un dessin, non comme une langue psychologique, à la façon allemande ; une prédilection, et une intelligence spéciale, d'une part pour les descriptions en musique, de l'autre pour les recherches de timbres et de nuances ;

« 3^o Un certain tempérament individualiste, qui s'exprime par un goût médiocre pour le chant en commun, pour l'harmonie et, au contraire, un goût naturel et un don marqué pour la mélodie libre, bien plus libre et plus souple que la mélodie allemande.

« Toutefois on remarquera que cet esprit français s'étant traduit le plus souvent dans des génies étrangers, n'a pu se dégager entièrement jusqu'ici, qu'à de très rares exceptions. Ses interprètes allemands, italiens, ou flamands, cherchant à s'accommoder à l'esprit de la nation, n'ont réussi à en exprimer que les traits les plus généraux, les plus européens. L'opéra de Glück est, comme il dit lui-même, un opéra « international », « une musique propre à toutes les nations ». L'opéra-comique du xviii^e siècle même, qui a des caractères d'émotion, d'esprit et de forme très français, — outre qu'il ne représente qu'une fraction infime de la nation, une toute petite société, — est beaucoup plus mêlé d'italien, et peut-être même d'allemand qu'il ne semble à première vue. Quant à l'opéra du xix^e siècle, il repose le plus souvent sur des soubassements italo-allemands : un style n'est pas français parce qu'il est une moyenne entre les deux grandes races musicales qui entourent la France.

« D'autant plus y aurait-il lieu pour nous d'étudier de très près l'originalité des très rares maîtres français de premier ordre que nous ayons : les musiciens du temps de Charles IX et d'Henri III, que Henri Expert a retrouvés, surtout Claude le Jeune, — Rameau et Berlioz. Les génies étrangers, naturalisés français, ont beaucoup plutôt exprimé l'intelligence française (ses principes artistiques), que le tempérament proprement français. Ce tempérament, je le trouve surtout chez un Berlioz, pour qui vous savez que j'ai la plus grande admiration, en dépit de la défaveur dont il est actuellement l'objet dans la critique française ; défaveur qui me semble un état de