

L'Evolution

De la Musique Contemporaine

(Suite)

II



ANDIS que malmené par la critique, méconnu du public, Berlioz, achevait sa carrière dans l'amertume et le chagrin, Gounod, dont les débuts avaient été difficiles, voyait chaque jour son succès grandir. Les derniers partisans de la musique italienne une fois disparus il devint le maître incontesté de l'école française, son influence fut considérable sur le développement de celle-ci et on peut dire sans exagération, qu'à de très rares exceptions près, tous les musiciens d'alors la subirent à des degrés divers. Il en fut de lui ce qu'il en fut plus tard de Wagner, mais l'empreinte de l'auteur de *Faust* fut, sur ses contemporains, plus profonde encore peut-être que ne fut celle du Maître de Bayreuth sur les siens. Ses plats imitateurs ne se comptent pas et il est bien inutile de dire que leur œuvre mort-née du fait de son manque absolu de personnalité n'a laissé aucune trace dans l'histoire de la musique ; mais à côté de ceux-ci il en est d'autres qui, pour n'avoir pas complètement échappé à l'atmosphère ambiante, conservèrent assez d'originalité pour créer des œuvres puissantes et durables. Ce qu'il importe surtout de signaler en cette fin du XIX^e siècle c'est la prodigieuse diversité des talents qui se révélèrent. Sans vouloir établir un parallèle absolu entre cette époque et la fin du XVIII^e siècle où les plus grands génies de l'école allemande naquirent et se développèrent, on peut néanmoins constater l'analogie qui existe entre ces deux périodes et dire que, *toute proportion gardée*, la fin du XIX^e siècle fut pour la France ce qu'avait été la fin du XVIII^e pour l'Allemagne. On vit rarement, en effet, des natures aussi différentes se manifester presque simultanément, il me suffira de citer au hasard et sans ordre, les noms de Bizet, Lalo, Saint-Saëns, Massenet, Chabrier, Fauré, Duparc, Widor, etc., pour justifier cette assertion.

L'époque à laquelle nous arrivons doit être considérée dans l'histoire de la musique française comme un point culminant. Jamais à aucun autre moment nous ne trouverons une pareille vitalité, jamais nous ne rencontrerons une floraison si riche et si variée de talents absolument différents par leur nature même aussi bien que par leurs tendances. Il faut, je crois, attribuer cela à l'absence de *l'esprit d'école* qui a, depuis Wagner, joué un si grand rôle dans l'évolution de la musique. L'influence de Gounod fut bien en effet prépondérante, mais elle ne fut jamais tyrannique ; le gounodisme n'exista pas tandis que le wagnérisme fut élevé à la hauteur d'une religion ou d'un culte. « Hors Wagner point de salut » auraient volontiers décrété les fanatiques. C'est une erreur absolue.

Les musiciens qui se formèrent à l'époque où Gounod régnait en maître purent donc le faire en toute indépendance, sans souci ni parti pris des formules, sans avoir à se soumettre à une sorte de Décalogue que nul n'enfreint sans être immédiatement banni du bataillon sacré des « purs ». Ils n'eurent comme maîtres que d'excellents théoriciens qui leur apprirent tout ce qu'un musicien doit connaître pour savoir son métier ; chargés de ce bagage ils s'en furent à travers l'existence, se développant selon leur propre tempérament, s'efforçant vers l'insaisissable idéal qu'ils entrevoyaient. Puis, comme une rafale, s'abattit la tourmente wagnérienne. Des événements entièrement étrangers à l'art ayant, pendant bien des années, frappé d'ostracisme

absolu les œuvres du grand réformateur, celles-ci lorsqu'elles apparurent, suscitèrent simultanément des enthousiasmes et des haines d'un absolutisme exagéré. Par ses admirateurs, Wagner fut considéré comme l'alpha et l'oméga de l'art musical ; il abolissait tout ce qui existait avant sa venue et frappait par avance de stérilité les essais subséquents ; ce n'était plus seulement un merveilleux artiste créateur, mais une sorte de Messie entouré de disciples qui rendaient des oracles et formulaient des sentences infaillibles.

De pareilles exagérations auraient pu jeter le plus grand discrédit sur Wagner et ses œuvres, mais la personnalité du musicien était si puissante, la note nouvelle qu'il apportait dans l'art si captivante, la luminosité de son génie en un mot rayonnait d'un tel éclat, que malgré son insupportable et odieuse tyrannie le *wagnérisme* ne parvint pas à nuire à la musique de Wagner. Parmi ceux qui prétendirent admirer ses œuvres dès leur apparition en France, Dieu sait s'il y eut des snobs, mais à force de jouer leur personnage, à force surtout d'entendre fréquemment exécuter des fragments d'ouvrages de leur idole, beaucoup d'entre eux finirent par comprendre et admirer sincèrement.

Néanmoins une semblable révolution ne fut pas sans avoir de contrecoups sérieux sur le développement de l'école française. Surpris par la tourmente, de nombreux musiciens ne tentèrent pas une lutte dont ils n'ignoraient pas l'inévitable issue et, comme Rossini après *Guillaume Tell*, ils cessèrent d'écrire. Ce fut, d'ailleurs, la minorité ; d'autres, qui avaient déjà pris contact avec les œuvres de Wagner, subirent plus aisément le choc et n'adoptèrent, parmi les idées et les théories nouvelles que celles qui s'adaptaient à leur tempérament propre. Ce fut parmi les jeunes musiciens que l'on compta le plus grand nombre de victimes. Combien nombreux furent ceux qui, doués pourtant d'un réel talent, voulurent imiter la grenouille de la fable et gâchèrent dans des œuvres ampoulées, grandiloquentes, prétentieuses et vides, les dons très réels qu'ils possédaient. Pourtant quelques-uns d'entre eux, le plus fort de la crise passé, se ressaisirent et surent se créer un style qui, tout en étant fortement apparenté à celui de Wagner possédait pourtant des qualités personnelles indéniables : de leur influence naquit le mouvement musical contemporain.

C'est à dessein que, parmi les musiciens qui honorèrent le plus l'école française à la fin du XIX^e siècle, j'ai omis de citer César Franck. Il faut, en effet, dans l'histoire du développement musical, lui réserver une place à part à cause de l'influence prépondérante qu'il eut sur certains de ses élèves et, à travers eux, sur l'évolution du mouvement musical contemporain.

Très modeste, nullement arriviste, Franck avait tranquillement édifié dans l'ombre son œuvre ; ignoré du grand public bien qu'il fût déjà l'auteur de nombreuses partitions, il était considéré par ses contemporains comme Bach le fut par les siens, bien plutôt comme un remarquable improvisateur que comme un compositeur de talent. N'ayant aucune fortune personnelle il avait dû, autant par nécessité que par goût, choisir la carrière du professorat. Son enseignement très clair et très lumineux, beaucoup plus large et éclectique que l'enseignement officiel, avait attiré à lui nombre de jeunes gens possédant en majeure partie une situation indépendante. Entre eux tous s'étaient formés des liens d'amitié que resséra encore la commune admiration affectueuse qu'ils professaient pour leur maître. Profondément impressionnés par la noblesse et la hauteur de l'idéal vers lequel tendaient tous les efforts de Franck, ils apprirent à son école le respect, je dirai même la religion de l'Art. Groupés autour de son nom qui leur servit de signe de ralliement ils formèrent une sorte de cercle fermé qui s'imposa la tâche de relever le niveau de l'Art musical et de ne reconnaître comme véritablement artistiques que des œuvres d'une sincérité, d'une probité absolues, inspirées par l'idéal le plus élevé et le plus pur. La *Société Nationale* fut l'instrument dont ils se

servirent pour faire triompher leurs idées et révéler au public les œuvres qui répon-
daient de tous points à leur programme. Il faut rendre justice à la hauteur de vue qui
les guida et on ne pourrait qu'admirer et louer sans réserves leur institution s'ils
n'avaient obéi souvent à un exclusivisme un peu étroit et rétréci un cercle qu'il aurait
été plus sage d'élargir davantage. Les critiques, aussi bien, ne leur furent-elles pas
ménagées ; on les accusa d'être une petite chapelle, une société d'admiration mutuelle ;
la jalousie et l'envie aidant tous ceux qui s'étaient trouvés retranchés, du cénacle
devinrent autant d'irréconciliables ennemis. Et pourtant, parmi les musiciens qui se
sont fait une place importante, il y en a plus d'un qui dut ses premiers succès aux
concerts de la Société Nationale.

Une inspiration toujours élevée, de caractère souvent mystique mais pourtant
pleine d'expansion et d'accent chaleureux ; une abondance mélodique d'une richesse
remarquable, un grand souci de l'expression, peu de recherche de la couleur, un
système harmonique extrêmement original et très personnel ; telles sont les caracté-
ristiques principales de Franck compositeur. On ne saurait trop insister sur l'une de
ces qualités qui prime presque toutes les autres, je veux parler de la générosité des
dons musicaux, de cette facilité à composer les mélodies d'une rare pureté de dessin,
d'une rare puissance d'expression. On ne saurait mieux les caractériser qu'en les
qualifiant de pénétrantes. Elles vont droit à l'âme et au cœur et il faut être vraiment
fermé à toute impression musicale pour les entendre sans être ému. J'insiste particu-
lièrement sur ce point parce que ce don si rare et si précieux, il fut presque seul à le
posséder. Parmi ses disciples il n'est qu'un seul mélodiste, d'un tempérament d'ailleurs
extrêmement différent de celui de son maître : Henri Duparc possède comme lui l'art
de chanter et d'émouvoir, l'expression profonde et intense de ces mélodies si person-
nelles impressionne autant l'auditeur non prévenu que la pureté de leur ligne et l'har-
monieuse ordonnance de ses œuvres.

A la mort de Franck, privés des conseils de leur maître, ses disciples et amis se
groupèrent autour de l'un de ses plus remarquables élèves : M. Vincent d'Indy. Ce
fut ce nouveau groupement, plus restreint que l'ancien (car nombre d'élèves de
Franck, notamment ceux de sa classe d'orgue, n'en firent point partie), qui devait,
beaucoup plus tard, donner naissance à la Schola Cantorum. Parmi ceux qui se
rapprochaient ainsi, unis par une commune admiration pour le maître disparu, les
plus jeunes demandèrent conseil à celui que sa parfaite connaissance de la technique
musicale, sa vaste érudition, ses qualités éminentes de compositeur leur désignaient
comme le plus sûr et le plus bienveillant des maîtres ; la grande sincérité de ses
convictions, sa probité artistique irréprochable firent que ses anciens condisciples
eux-mêmes se plurent à le considérer comme un chef et c'est ainsi qu'il devint tout
naturellement l'âme de la nouvelle école libre de musique que fonda Charles Bordes
sous le nom de Schola Cantorum.

J'espère avoir assez clairement, bien que très succinctement, exposé l'écllosion et
le développement de l'Ecole dite Franckiste qui s'établit d'abord un peu en marge du
mouvement musical dont elle chercha par la suite à prendre la tête pour le diriger
dans la voie qui lui paraissait la meilleure. Il convient d'examiner maintenant les
principes qui servirent en quelque sorte d'évangile artistique aux membres de ce
cénacle et le rôle que joua leur application dans le développement de ceux qui s'en
inspirèrent. Comme je l'ai déjà signalé en passant, l'influence wagnérienne fut
considérable dans la formation de cette école, non pas à travers Franck qui dut
assimiler à ses dons personnels ce qui lui convint d'emprunter au réformateur,
mais bien par l'intermédiaire de M. Vincent d'Indy ; comme tous les jeunes musiciens
de son temps il fut un des plus ardents et fanatiques admirateurs du maître de Bay-

reuth dont on sent très profondément l'empreinte dans ses premières œuvres : *Sauge fleurie*, *Wallenstein*, *Le Chant de la Cloche*. Au travers de ces partitions on retrouve non seulement les procédés, mais encore le style, les modulations, les enchaînements harmoniques de Wagner. Dans la suite, au fur et à mesure que se développait son tempérament personnel, M. d'Indy modifia peu à peu sa manière d'écrire, mais l'empreinte initiale avait été trop forte pour disparaître complètement ; on est donc parfaitement en droit de le considérer comme le chef d'une école néo-wagnérienne bien qu'il prétende maintenant se rattacher surtout aux classiques et au plus pur d'entre eux : Beethoven. Si aujourd'hui il se montre partisan convaincu et sincère de l'unité de touche et de la construction architecturale ; s'il a abandonné la forme un peu fantaisiste du poème symphonique pour se rallier à celle beaucoup plus stricte de la symphonie classique, il n'en est pas moins vrai qu'il fut romantique à ses débuts, dans la mesure du moins où le romantisme pouvait s'allier à sa nature un peu timide et réservée. J'ai dit plus haut combien était vaste et variée son érudition ; la connaissance très approfondie qu'il possède des principaux maîtres de toutes les écoles tant anciennes que modernes lui fut d'une grande aide pour son propre développement artistique.

Sans vouloir sortir des limites que je me suis fixées et empiéter sur le domaine de la critique, je suis obligé de constater, sans d'ailleurs lui en faire un reproche, que la nature artistique de M. d'Indy est beaucoup plus réfléchie que primesautière et que le pouvoir créateur est chez lui beaucoup plus volontaire que spontané, ce en quoi il se différencie complètement de son maître Franck. Le point a son importance car cette méthode de travail se retrouve chez presque tous ses disciples au même degré.

S'il est un reproche qu'on peut adresser aux idées professées par M. d'Indy, c'est de souvent se perdre dans l'infinité du détail. On serait tenté de dire que, pour étudier et analyser les œuvres des maîtres il se sert fréquemment du microscope du botaniste. Il aime disséquer, fouiller dans tous les recoins, signaler toutes les analogies si minimes soient-elles, en un mot ne rien laisser dans l'ombre, trouver la raison et le pourquoi du moindre détail et rechercher les liens qui peuvent le rattacher à l'idée principale. Cette méthode n'a rien de condamnable en soi et je la déclarerais même excellente si elle n'avait l'inconvénient de borner de scrupules l'esprit de l'apprenti compositeur et de tenir sans cesse en éveil son attention sur des minuties qui peuvent lui faire perdre de vue les grandes lignes d'ensemble de l'architecture du morceau qu'il écrit. Le novice qui s'attaque pour la première fois à la composition d'un *allegro* classique se sent singulièrement gêné aux entournures par ce vêtement nouveau pour lui, ce n'est qu'à l'usage qu'il en remarque l'extrême et absolue souplesse et qu'il peut s'y sentir à l'aise. Il est, dans la composition musicale, bien des parties qui ne relèvent pas du raisonnement et de la volonté, mais qui sont du domaine de l'instinct, qui jaillissent spontanément sans être le résultat d'une pensée réfléchie. C'est même cela qui, outre la valeur intrinsèque des thèmes, contribue au plus ou moins grand degré de perfection qui différencie entre elles diverses œuvres d'un même maître. Si donc on a la prétention de tout établir d'avance, par raisonnement et calcul, ce sentiment instinctif se trouve annihilé, il en résulte deux graves inconvénients : l'absence absolue de spontanéité d'une part, l'abus de la complication de détail qui nuit à la clarté et à la compréhension du plan général.

A ce premier reproche on en peut joindre un second : l'abus de la forme cyclique. De même que Wagner se servit du leitmotiv pour donner plus d'unité à la polyphonie dramatique, Franck fut amené, dans le but de nouer entre elles par un lien commun les différentes parties d'une œuvre symphonique, à se servir d'une sorte de thème type qu'il faisait apparaître au cours de chacun des morceaux. Nul doute d'ailleurs que cette

pensée lui ait été suggérée par le leitmotiv wagnérien ; Il s'en servit très librement d'ailleurs avec beaucoup de discrétion, sans inutile insistance ; mais ses disciples voulurent en généraliser l'emploi et prétendirent établir les trois ou quatre mouvements d'une symphonie sur un thème unique, modifiant soit le rythme initial, soit l'accompagnement harmonique d'après le caractère de chacun des morceaux, *Allegro, Andante, Scherzo, Final*. Qu'arriva-t-il ? C'est que pour ne pas se heurter à des difficultés de réalisations pratiques presque insurmontables dans la plupart des cas, la plus grande partie des compositeurs en vinrent à *combiner* presque mathématiquement des thèmes de quatre ou cinq notes ; ceux-ci, naturellement trop courts pour posséder une physionomie mélodique bien définie, furent dotés également de dessins rythmiques d'aspect rudimentaire afin de pouvoir se plier plus aisément à toutes les combinaisons imaginables. Leur manque de caractère fit qu'ils ne s'imposèrent plus à l'auditeur, l'œuvre qu'ils servirent à échaffauder ressembla beaucoup plus à la solution compliquée d'un problème ardu qu'à l'expression spontanée de sentiments profonds et vécus.

Il y eut, enfin, encore un obstacle auquel se heurtèrent la plupart des néo-wagnériens. Ayant le juste souci de toujours être à l'avant-garde et d'innover sans cesse, ils furent beaucoup trop préoccupés de ce que leurs confrères et amis pouvaient penser d'eux-mêmes et, au lieu de ne consulter que leur conviction personnelle, ils en vinrent à chercher à s'étonner réciproquement par leur hardiesse, à s'inquiéter de ce que diraient leurs condisciples s'ils osaient écrire avec une simplicité relative ; à force de surenchères ils en vinrent à donner la prépondérance à la complication harmonique sur l'invention mélodique et, sous prétexte d'originalité à produire des œuvres ardues, déconcertantes à force de modulations extravagantes, ennuyeuses et morbides.

Telles sont les principales caractéristiques qui empêchèrent le mouvement néo-wagnérien de prétendre à l'omnipotence à laquelle il rêvait. Si la plupart des principes dont il se réclamait sont des plus nobles et des plus élevés, il ne sut pas les appliquer avec une largeur d'esprit suffisante pour leur faire porter tous leurs fruits. Le germe de destruction qu'il portait en lui c'est l'esprit d'école poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites. Il vécut dans une demeure trop exigüe, aux fenêtres trop soigneusement closes, ne laissant jamais pénétrer la saine et fortifiante brise du large qui aurait pu le revivifier. Comme je l'indiquais déjà plus haut c'est une erreur que de vouloir immobiliser un art dans des formules définitives et absolues ; le langage musical comme la langue littéraire ne peut vivre qu'en se transformant sans cesse, le jour où il cessera d'évoluer il cessera de vivre, ce jour-là la musique européenne comme ses sœurs orientales sera un art défunt.

Nous verrons d'ailleurs bientôt que, loin de disparaître, ces erreurs n'ont fait que se répandre et que l'école qu'on a dénommée impressionniste et qui bataille aujourd'hui avec l'école néo-wagnérienne, pour imposer sa prépondérance est d'un exclusivisme tout aussi tyrannique que celui de son aînée.

(A suivre).

Aib. BERTELIN.