

SOUVENIRS DE LA CLASSE MASSENET (1894-1895)

Ces notes, écrites au jour le jour aussitôt après chaque séance, parfois même pendant, ne confirmeront pas seulement ce que tout le monde s'accorde à reconnaître : c'est-à-dire quel éducateur de premier ordre fut le nôtre, — mais elles pourront aussi, d'après les confidences faites par le maître à ses élèves, fixer certains points de l'histoire musicale en même temps que nous éclairer sur la psychologie artistique du célèbre compositeur. On y verra que tout n'était pas roses dans sa vie. On y trouvera notamment l'écho de ses inquiétudes, je dirai même de ses angoisses en face de l'accueil peu cordial des snobs wagnériens dont il eut souvent-fois à souffrir. On y goûtera aussi (par exemple, en des remarques adressées à Florent Schmitt) avec quelle largeur d'esprit, à cette époque d'« avant Debussy », il acceptait telles compositions de ses disciples en dépit d'une orientation très différente de la sienne.

Cette largeur d'esprit, certes, avait ses limites : et je ne dis pas qu'il eût totalement approuvé ce qu'écrivait Schmitt, ni même qu'il ait très bien compris César Franck ou Gabriel Fauré — dont il ne parlait autant dire jamais. Il n'en reste pas moins qu'à côté de ses confrères de l'Institut : Ambroise Thomas, Théodore Dubois, Lenepveu, Massenet se montrait prodigieusement vivant, jeune et compréhensif. Les pages qui suivent le prouveront mieux que je ne saurais le faire. Je laisse la parole au maître.

Mardi 18 décembre 1894. — Considérations sur l'orchestre des « primitifs » comparé à celui d'aujourd'hui : « Autrefois on procédait souvent par l'emploi simultané de plusieurs instruments d'une même famille ; aujourd'hui ces familles sont moins complètes (1) et l'on mélange l'une avec l'autre ; on procède par alliances de timbres. »

Remarque sur les bois français : « Chez nous, on voit moins de différences entre les divers timbres : de la flûte, du hautbois, de la clarinette et du basson. A l'étranger, les bois sont moins habiles, mais chaque instrument conserve davantage son caractère propre. »

A X..., qui avait apporté un morceau que le maître ne goûta point : sitôt que l'élève eut fini de jouer, Massenet lui dit simplement, assez vite et comme pour s'en débarrasser : « oui... prélude symphonique, — oui, c'est un prélude symphonique. — Allons, continuons... »

En réalité, la situation n'était pas toujours facile, de faire entendre à demi-mot, et courtoisement, devant tous les autres camarades, ce qu'il pensait d'un élève. Il procédait souvent ainsi par des à côté, et ce même

(1) Ainsi, l'on n'a plus que la flûte et la petite flûte ; pour la famille des hautbois et bassons, le hautbois d'amour a presque disparu et le basson quinte tout à fait.

18 décembre, à propos de ses interprètes de *Werther* à Milan, il nous confia : « le ténor était excellent ; quant au soprano, elle a dû chanter si bien *Fidelio* ! »

Vendredi 28 décembre. — A Max d'Ollone, pour le *Songe d'Andromaque* (sur le texte de Racine) : « Mon ami, je suis enchanté de vous. »

A Ernest Le Grand, pour sa cantate de *Fingal victorieux* : « Votre bataille est un peu en carton... Mais comme c'est joli, ces tierces qui sont des tresses, — tresses blondes des vierges du Nord !... Charmant, ce paysage : plus joli que vous ne croyez (1). » Air du guerrier Hidallan, dans cette même cantate : sorte de chasse fantastique, infernale, — merveilleux.

Sur le métier : « Wagner dans ses premiers ouvrages apprend le métier des autres. Il le sait, dans *Lohengrin*. Dans *Tristan et Yseult* il apprend le sien : maladdresses, et trouvailles de génie. Ce métier qui lui est propre, il le sait à partir des *Maîtres Chanteurs*. Ce qui prouve qu'il faut, pour aller loin, commencer par prendre le chemin que les autres ont déjà tracé. »

Sur Mozart : « Un jour, à la campagne, tout le monde parti pour la chasse, j'étais resté dans un vieux salon, où flottait une vague odeur de moisissure... Je trouvais les *Sonates* de Mozart dans la bibliothèque en acajou. Je me mis à les jouer tout seul dans ce décor d'autrefois... Ah ! mes amis, quelle révélation ! (2) »

Sur le travail : « Travailler, écrire, c'est un besoin. Je ne suis pas comme ces compositeurs qui, lorsqu'on fait faire antichambre à leur unique opéra, n'en écrivent plus d'autres. Ainsi, *Werther* n'a pas été joué tout de suite : eh bien, je ne me suis pas découragé. »

« Il y a des gens qui ont l'air d'en être jaloux... (3). Mais, voyons, c'est un besoin de produire ! C'est ce qu'il y a d'exquis, de délicieux dans notre vie. Le reste : se faire jouer, les répétitions et tous leurs tracasseries, c'est terrible ! »

Vendredi 4 janvier 1895. — De Moret : *La neige est belle*, extrait de la *Chanson des Gueux* de Richepin : « Ce petit Moret, c'est un poète... »

Mardi 8 janvier. — Sur les cantates : « Souvent un seul passage très bien fait un effet énorme. Une cantate avec une page de génie peut l'emporter sur une autre

(1) Il y avait là, chez Massenet, une singulière intuition à l'égard de son élève, cet Ernest Le Grand si merveilleusement doué, si plein d'idées, de rythmes, d'harmonies, de vie intérieure, — et qui par la suite a détruit presque tout son œuvre, n'en étant pas suffisamment satisfait. Comme Massenet pour *Fingal*, je demeure certain que cet œuvre était très au-dessus de ce que l'auteur en pensait.

(2) Il n'y a pas à dire : à moins que des œuvres anciennes ne soient présentées par d'exceptionnels interprètes (tel que fut par exemple le grand Rubinstein pour la *Sonate en si bémol* de Chopin), jamais on ne communique si bien avec les maîtres qu'en les contemplant seul à seul. Et, pour les concerts même, le plus souvent l'obscurité serait nécessaire, qui vous isole des voisins.

(3) Comme tous ceux qui produisent beaucoup, et qui ont du succès, Massenet sentait autour de soi la jalousie latente — parfois même visible — de maint confrère ; il en souffrait vivement car, plus que tout autre, il avait besoin de sympathie.

qui est bien faite et qui se tient. » (On ajouterait seulement que cette page « de génie », il n'est pas dit que l'Institut l'approuve : ne fût-ce qu'en raison de ce que le génie apporte avec soi de personnel et de nouveau).

Vendredi 11 janvier. — Mort de Benjamin Godard; Massenet semble très affecté; et le froid qu'il fait « le rend malade ». A M^{lle} Schilderup (norvégienne, auditrice) : « je n'irai pas dans votre pays, il y fait trop froid ».

Le génie, les idées. — Une idée, ce n'est pas toujours une mélodie; parfois, c'est un rythme (exemple, premier morceau de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven). — Les musiciens qui ont des idées en ont même avec de mauvaises pièces. Ainsi pour le *Freyschütz* : quelle admirable idée que le solo de clarinette de l'Ouverture!

Sur l'Exposition « Poil et Plume ». — « Il y a des peintres qui écrivent aussi de la musique, des musiciens qui font aussi de la peinture. Les gens du monde admirent de confiance et jugent que ces amateurs ont « du génie ». Quelquefois, par hasard, cela se trouve être bien; ça peut arriver, comme quand on replie le papier sur une tache d'encre ».

« D'autres artistes prétendent ne pas savoir le métier, mais tout de même ils ont été « à l'École ». Seulement ils la renient, n'y ayant pas obtenu de récompense (1). »

Mardi 22 janvier. — A propos de voyages : « Lisez... lisez des livres de voyages ou des mémoires : ça vaut mieux que de lire des romans. Hier, avec le *Désert de Loti* et sa description du Sinaï, j'ai voyagé délicieusement. J'y étais... »

» Voyager, lire, causer avec des gens intelligents, voir des œuvres d'art, tout cela c'est de la musique. Nous transformons en musique les impressions que nous en recevons... »

Vendredi 25 janvier. — Analyse de la *Sonate en la bémol* de Weber. « Développement pour exprimer la passion, non pour faire un développement symphonique. Il est entraîné par son génie. »

Cela serait à méditer par tous les jeunes compositeurs : le « développement » artificiel, sans qu'on y soit impérieusement poussé par l'idée musicale et le sentiment profond, c'est chose oiseuse... Au temps de la *Classe Massenet* les élèves n'écrivaient peut-être pas assez de musique de chambre; aujourd'hui, n'en fabrique-t-on pas un peu trop?

Vendredi 1^{er} février. — Massenet et les représentations de ses œuvres. — Au début de la classe, il nous montre un numéro d'un journal allemand sur le *Werther* de Goethe, à propos d'une représentation de celui de Massenet : « ... enfin, ça prouve que cette représentation n'a point passé inaperçue, puisqu'on a fait à ce sujet, un mois après, un article de journal. »

Et, à la fin de la classe : « il y avait du monde, mardi, à *Thaïs*; on m'a dit qu'il y avait du monde » (2).

(1) En disant cela, Massenet songeait sûrement à certains musiciens qui avaient fréquenté quelque temps sa classe, mais croyaient devoir, par un certain snobisme, ne point l'avouer. Lorsque je lui sus présenté, il m'avait mis en garde : « Je vous prendrai volontiers dans ma classe; mais, plus tard, vous n'irez pas me renier, n'est-ce pas, comme d'autres? »

(2) C'est ainsi qu'il se confiait naïvement à nous, ne craignant pas de laisser voir quels soucis l'agitaient quant au plus ou moins de succès de ses œuvres. On blâme souvent, chez les artistes, ce désir de succès dont l'effet trop fréquent est de vulgariser l'inspiration et de dénaturer la vraie sensibilité créatrice. Quoi qu'il en soit, affirmons que chez Massenet le besoin constant d'être apprécié, compris, aimé du plus grand nombre possible d'auditeurs, avait sa source dans un besoin de sympathie, bien plus que de gloire...

Mardi 5 février. — Sur Saint-Saëns : « Les accords de trombones à l'aigu, dans *Phaéton*, c'est du soleil mis en musique. D'ailleurs, comme tout ce que fait Saint-Saëns, ce n'est pas seulement bien fait, mais il y a un esprit!... Ainsi, le hautbois railleur, après la grande phrase d'Hercule, dans le *Rouet d'Omphale*; ainsi dans *Phaéton*, le thème de ce petit fou qui monte sur son tilbury; on voit qu'il va de travers. »

« Il (Saint-Saëns) m'écrivit d'Alexandrie : « Tu penses si je songe à *Thaïs*! » — Voilà un ami! On ne trouverait pas chez les peintres un ami comme celui-là. »

(On peut opposer cette phrase à la légende qui veut que Saint-Saëns et Massenet aient passé leur vie à se jalouser mutuellement. — Si, peut-être, dans le fond de son cœur, l'auteur de *Thaïs* portait envie (inconsciemment) à celui d'*Henry VIII*, je dois affirmer qu'à sa classe du Conservatoire, Saint-Saëns était le confrère pour lequel il manifestait la plus grande, et certainement la plus sincère admiration. Ainsi, plus d'une fois il fit chercher, à la Bibliothèque, la partition d'orchestre de *Samson et Dalila* pour en analyser l'écriture magistrale... Mais on a tôt fait de déclarer que deux musiciens « se détestent » : et souvent des tiers les chargent de leur propre *rosserie*).

Mardi 26 février. — Sur la musique religieuse : « Le clergé ne trouve pas religieuse la même musique que nous. C'est son luxe, au clergé, c'est « son théâtre », la musique (comme aussi, les ornements d'église). Il y a peu de compositeurs qui fassent de la musique vraiment religieuse. Dubois, c'est très bien écrit..., très bien... Fauré en a fait un peu (*sic*) (1). »

Mardi 5 mars. — A Florent Schmitt, à propos de sa cantate *la Vision de Saül* : « Très intéressant! je ne vous dis pas qu'on vous comprendrait au concours, et que ces messieurs ne vous trouveraient pas un peu fou (2). Mais ça vous est égal! et à moi aussi... Cependant moi-même, au concours, je serais embarrassé de vous juger à cause de l'entourage. Le milieu dans lequel on se trouve influe beaucoup sur l'impression qu'on reçoit d'un morceau. »

» J'ai peur aussi de ce que vont penser vos camarades. Ils vont se dire : Est-ce que j'en mets assez, moi? »

Sur *Hérodiade* : « Saint Jean-Baptiste, dans mon idée, ce n'est pas le Précurseur de l'Histoire, c'est le Christ lui-même (« Il est bon, il est doux... ») et Salomé c'est Marie-Madeleine. L'entrée de Jean à Jérusalem, c'est celle de Jésus. Partout c'est calqué sur la vie du Christ. »

(A suivre.)

Charles KOECHLIN.

(1) Aujourd'hui nous demeurons stupéfaits de cet escamotage de l'admirable *Requiem* de Fauré. Mais nul n'était plus méconnu, surtout des officiels — même en 1895.

(2) Juste prophétie : peu après, la première cantate de Florent Schmitt (sa meilleure peut-être), *Mélusine*, fit scandale auprès de « ces messieurs ».

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL (pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Histoires Saintes*, de Maurice Franck, extrait de *Trois Histoires*.

SOUVENIRS DE LA CLASSE MASSENET

(1894-1895)

(Suite.) (1)

Mardi 12 mars. — L'œuvre d'art : « c'est comme un souverain. Il faut attendre qu'elle vous adresse la parole. Mais on ne se dit pas : « à présent, je vais écrire tel morceau ». Non : on l'écrit, on est *forcé* de l'écrire (2), — et puis, quand on l'a écrit, on s'aperçoit bien, à son émotion, qu'on n'était pas le seul, qu'il y avait quelqu'un là, avec vous. — Et ce sont les choses les plus simples qui sont les plus inspirées. Une belle pensée, c'est comme une belle femme; elle n'a pas besoin d'être revêtue de riches habits (3), d'être compliquée d'harmonies extraordinaires (4)... Non : on lui donne le moins possible de vêtements, ou même pas du tout... Mais ce qu'il y a de terrible c'est la *camaraderie*; se dire : à présent, *je vais faire plus fort que le voisin, je vais l'épater*. — Et d'ailleurs, il ne faut pas croire qu'on ne fait pas simple parce qu'on ne veut pas : c'est parce qu'on ne peut pas ».

Sur le *Prélude de Médée*, que je présente : « Avez-vous quelquefois regardé le ciel, par une belle nuit d'été? On sent que cela vit; cela scintille et cela paraît venir à nous, ça *vibre*. Tout cela, ce sont des impressions reçues qu'on traduit plus tard... Mais vous ne m'aviez jamais encore apporté quelque chose comme ce *Prélude* : là, vous avez senti, vous avez ouvert votre cœur. »

Un mot de Cherubini à un compositeur dont une première avait eu lieu la veille. Le compositeur : « Mais, cher maître, vous ne me dites rien de la représentation d'hier au soir? » Cherubini : « Qué, qué, qué, tou né m'as rien dit non plous. »

Vendredi 15 mars. — Divers conseils relatifs aux cantates. — A Fernand Halphen (*Trio de l'Interdit*) : « Cela manque de grandeur, il n'y a pas d'unité dans la scène. Voici un dessin d'orchestre, puis un autre. Ne faites pas la musique des mots, mais celle de la situation; ensuite, vous placez les paroles dessus. Par exemple, pour cette scène, il y avait plusieurs manières de procéder :

» 1^o Vous servir des notes répétées que vous exposez au début;

» 2^o Laisser la parole seule, avec de temps en temps des accords de l'orchestre;

(1) Voir le *Ménestrel* du 8 mars 1935.

(2) A rapprocher de ce que dit Flaubert : « Nous ne choisissons pas nos sujets, ce sont eux qui s'emparent de nous. »

(3) Cf. Debussy écrivant à Chausson pour le mettre en garde contre le trop d'importance qu'on attache à ce revêtement de l'idée.

(4) Cependant, il arrive que la beauté de l'idée soit justement celle des harmonies raffinées et profondes : la ligne du *Parfum impérisable* reste inséparable de « l'accompagnement harmonique », et dans ce cas celui-ci joue un rôle capital.

» 3^o Utiliser tel dessin d'orchestre, mais toujours avec le même rythme. Avoir, dans la scène, de l'unité, un *parti pris*. Que déjà l'orchestre seul, sans les paroles, ait le caractère de la scène. Il ne faut pas de *dessins insinuant*, de trémolos de courte durée.

» Pour la scène suivante (« Entendez-vous cette rumeur confuse? ») précipitez le récit plus que vous ne l'avez fait, mais en gardant le même mouvement à l'orchestre. Et revenez au *Maestoso* pour la *Malédiction* : mais toujours sur le même mouvement de l'orchestre. »

Mardi 19 mars. — Sur *Cléopâtre*, de De Seyne : « Ne pas trop précipiter le débit. — Impossible, dans un *allegro* de l'orchestre, de faire des *rall. de détail*. — Ne pas mettre, avec la voix, trop d'orchestre, ni surtout trop de dessins d'orchestre (les dessins mélodiques couvrent particulièrement la voix, surtout s'ils sont aux instruments à cordes, car on a tout le mal du monde, en ce cas, pour obtenir qu'ils jouent *piano*.) »

Premier morceau de la *Symphonie* d'Enesco (alors âgé de quatorze ans environ) : bien remarquable, extraordinaire comme instinct de développement, — la même sûreté, à cet égard, qu'on voyait l'an dernier chez Henri Rabaud.

Sur l'esthétique du théâtre. — « On ne doit point faire pour le théâtre la même musique que pour un salon, pour l'intimité. Dès qu'il y a une estrade, c'est tout autre chose. Telle mélodie fera très bien dans un salon, avec nous tous autour, l'écoutant : c'est de la conversation. Chantez-la sur une estrade, l'effet sera perdu. — Au théâtre, on ne fait pas les mêmes gestes que dans la réalité, les effets doivent être exagérés pour porter loin; et c'est surtout au théâtre lyrique qu'il faut l'ampleur des gestes (1). De même, la musique de chambre ne doit pas être jouée sur une estrade; dans ces conditions il faut l'orchestre. De jolies harmonies, fines, seront perdues. De même une jolie femme, jouant sur un théâtre, doit se maquiller. »

Sur le métier : « Il ne faut pas seulement sentir, il faut être capable d'exprimer ce que l'on sent. Différence entre l'Artiste, sûr de lui, de son métier, et pouvant traduire ainsi ses sentiments, et l'Amateur, qui ne le pourra pas. Il y a une ligne très nette qui les sépare. — Une ligne, oui; c'est bien cela. Et ça me rappelle une Américaine, très coquette, à qui je disais un jour : « Mais ne craignez-vous pas qu'on veuille aller trop

(1) Cette thèse de l'optique théâtrale et des déformations qu'elle exige a été soutenue et mise en pratique par un grand nombre de musiciens. Poussée à l'extrême, il en est résulté de fâcheuses conséquences (emphase, mégalomanie, etc.). Sans méconnaître qu'en bien des cas certaine ampleur de conception est absolument nécessaire (ce qu'a fort bien compris Gabriel Fauré, notamment pour son admirable *Prométhée*), il n'en reste pas moins que l'intimité la plus douce et la plus contenue peut passer la rampe et produire un effet profond que rien ne remplacerait; voyez *Pelléas*, *Boris Godounov*... et l'acte du *Jardin du Faust* de Gounod. Alors la subtilité, le raffinement des harmonies, bien en situation et bien présentées, ne sont nullement perdus. Enfin Massenet lui-même a su se faire intime, à l'occasion (Cf. *En fermant les yeux*, dans *Manon*).

loin en vous faisant la cour? — Non, me répondit-elle, parce que je trace des lignes... ». C'est bien ça : des lignes. »

Vendredi 22 mars. — Les mouvements d'autrefois : « Auber ne reconnaissait plus son Overture de la Muette de Portici, les mouvements ayant doublé. Sans doute, bien des tempo de jadis étaient plus lents. »

Sur Weber : « Etonnant de constater que la musique de cet homme est bâtie sur les accords de tonique et de dominante (cf. Overture du Freyschütz, etc.). Mais quel élan ! et la simplicité des harmonies est nécessaire, dans ce cas. Les gens raffinés n'ont pas d'élan. Ou bien, quand ils en ont, ils oublient d'être raffinés. Et quand le cœur parle, il parle dans le ton (1). Et la personne qui est en face, c'est la Dominante. »

Sur les Préludes, Préfaces, Overtures. — « Il en est de trois sortes :

1° L'Overture : C'est une Préface ; dans la préface on raconte le livre, on met le lecteur au courant de ce qui va se passer. Exemple : l'Overture des Maîtres Chanteurs avec le thème des Maîtres, celui de Walter, etc. L'Overture n'est pas possible pour une Cantate du Concours de Rome, à cause du peu de longueur de celle-ci. La cantate, c'est un pavillon de chasse... J'aime bien faire ces rapprochements entre l'Architecture et la Musique, elles ont beaucoup de rapports. On bâtit, on construit son œuvre ; l'architecte fait son plan et sa façade ; nous faisons la partition d'orchestre.

2° Le Prélude : comme celui de Lohengrin ou de Tristan et Yseult. C'est l'essence même, la synthèse du sujet. Il peut d'ailleurs entièrement différer de la première scène, cela ne fait rien.

3° Faire le décor, commencer la scène presque tout de suite (comme dans beaucoup de seconds ou de troisièmes actes, comme aussi au début de la Walkyrie). C'est le moyen le plus usité pour les Cantates. Mais on ne saurait songer à y mettre tous les motifs des personnages, ainsi qu'on pourrait le faire dans une Overture. »

Vendredi 29 mars (à propos du Trio de l'Interdit de Fernand Halphen). — Digression sur les divers genres de tempéraments de musiciens au théâtre :

« Il y a :

1° Les Lyriques : exemple, Gluck. Ce sont ceux qui expriment les sentiments (Cf. l'air d'Alceste : « Non, ce n'est point un sacrifice »). Gluck est lyrique, M^{me} Rose Caron est lyrique.

2° Les Dramatiques : Meyerbeer, le plus souvent ; Verdi, dans ses premiers opéras.

3° Ceux qui ont ce que j'appellerai le tempérament théâtral : Sardou par exemple, et bien des musiciens. Pour être théâtral il ne faut pas seulement avoir l'instinct du théâtre, voir d'avance la mise en scène, etc..., il faut aussi être habile et bon musicien. Exemples de choses théâtrales : voix dans la coulisse, coups de théâtre de toutes sortes, etc...

» Un artiste peut quelquefois réunir ces trois tempéraments. Ainsi, au troisième acte du Prophète, Jean est

(1) On doit se souvenir que Massenet, en face de certaine surcharge de complexité qui sévit toujours chez les écoliers (pour faire plus fort que le voisin), manifestait et cultivait chez nous une crainte salutaire des complications inutiles ou simplement prétentieuses. « Laissez parler le cœur, sincèrement » C'était là un beau et noble conseil. — Toutefois, il s'en faut qu'un grand élan exige forcément des harmonies primaires : songez à la Bonne Chanson, ou bien à la première scène de Prométhée...

lyrique, Fidès est dramatique, et les chants dans la coulisse sont d'essence théâtrale.—Verdi fut d'abord dramatique (dans le Trouvère, par exemple) ; dans Aïda il est souvent lyrique ; puis, quand il a davantage de métier, dans Falstaff, il est théâtral.

» Delacroix est un lyrique : sa Barque des Enfers, on y voit toutes sortes de choses qui ne sont pas sur la toile. Il évoque des impressions, des idées, comme Gluck. — Delaroche est un dramatique dans son tableau des Enfants d'Édouard, avec la lumière qui filtre sous la porte.

» ... On dira : le théâtre est inférieur... Non pas ! le théâtre est l'expression de la vie, des sentiments : avec forcément des concessions, — mais il y aura toujours des concessions. Et ce sont ceux qui se disent le plus ennemis de ces concessions, qui sont en même temps les plus admirateurs de ce théâtre moderne (français ou étranger), plein de monologues, de digressions, de théories longuement exposées par un personnage (ça, c'est du lyrisme : le monologue au théâtre est la forme la meilleure du lyrisme, — ou bien, deux ou trois personnages seulement, comme chez Eschyle).

» ... Mais on en reviendra. Voyez déjà ce que les jeunes eux-mêmes écrivent sur ce qu'ils admiraient l'année dernière.

» En musique aussi, on en reviendra. C'est comme en politique : j'aime bien la République, mais je n'aime pas les républicains, et il y en a toujours qui veulent être plus avancés que les autres ; après les radicaux, l'extrême-gauche, les socialistes... Les Wagnériens sont des admirateurs exclusifs : femmes du monde qui ont sur leur piano la partition de Tristan, non coupée, et se cachent pour aller entendre des romances de Loïsa Puget... Il y aura une réaction (1). Nous qui sommes au soleil couchant, nous ne la verrons peut-être pas, mais vous verrez... Et ces femmes finissent par devenir des malades, des névrosées. Elles ne vivent plus que pour cette aiguë jouissance artistique, elles deviennent cruelles... (1) »

Sur la Simplicité — « Il y a des moments où l'on voudrait faire comme ces gens-là (les auteurs anciens) : écrire très simple, avec des harmonies et des idées qui vous paraissent banales... On ne peut pas. De même, en revoyant des choses qu'on a faites autrefois, on sent qu'on ne pourra plus les refaire jamais. On est entraîné par le courant, on ne revient pas en arrière. »

Mardi 2 avril. — D'Enesco : Vision de Saül. Instinct symphonique, développement, unité, et beaucoup de vérité au point de vue dramatique.

A propos de la Vivandière : « il faut faire vrai : c'est quelquefois plus difficile qu'on ne pense. Quand on a à faire parler des soldats, des « adjudants tue-mouches », il faut leur faire de la musique de va-nu-pieds. — Moi, Henri Cain m'avait proposé ce livret de la Vivandière. Eh bien, évidemment, j'aurais peut-être... Mais enfin, je ne l'aurais pas fait avec autant de conviction que Benjamin Godard. »

(A suivre.)

Charles Kœchlin.

(1) Bien souvent Massenet exprima cette idée qu'on en reviendra, au sujet de Richard Wagner, des complexités harmoniques, des modulations lointaines et nombreuses. Mais il ne pouvait prévoir que la réaction, venant de Claude Debussy, serait à base d'entière liberté dans l'écriture des modulations et des accords et que somme toute elle devait, plus tard, mener aux chemins de la polytonalité. Enfin, cette réaction, ou cette évolution (si l'on préfère) eut pour résultat de faire paraître Wagner presque classique, et toute naturelle son harmonisation.

SOUVENIRS DE LA CLASSE MASSENET

(1894-1895)

(Fin.) (1)

Vendredi 19 avril. — « La Musique, c'est comme les gens : les uns ont mauvais caractère ; s'il leur arrive d'être aimables on dit : « Mais vous ne le connaissez pas, — il est charmant ! » Au contraire, ceux qui ont bon caractère, si une fois par hasard ils s'emportent, on dit : « ne vous y fiez pas, c'est un faux bonhomme ! » — En musique, quand vous faites d'habitude très compliqué, on est enchanté de trouver quelque chose de simple ; au contraire, si vous écrivez en général simplement et que vous compliquez ensuite par hasard, on dira : Mais, qu'est-ce que c'est ? compliqué ? qu'est-ce qu'il veut dire ? »

Mardi 23 avril. — Encore cette phrase qui revient : « quand je ne vous ferai plus la classe... » et il ajoute : « vous verrez, vous vous direz que j'ai plus d'habitude maintenant, plus d'expérience qu'un autre. Je ne fais pas la classe comme je la faisais il y a quinze ans. »

Vendredi 3 mai. — *Conseils sur la manière de travailler.* — « Pensez rapidement, notez toutes vos idées au fur et à mesure qu'elles viennent, sans quoi on risque parfois d'oublier des choses dont on aurait pu tirer parti (ainsi, le thème du *Duo de Marie-Madeleine* n'avait été d'abord, dans mon esprit, qu'une simple ritournelle). — Puis, réfléchissez lentement et longuement à l'arrangement, à la composition. Mais ne renvoyez jamais une idée qui vient. »

Mardi 14 mai. — Résultat du Concours d'Essai pour le prix de Rome : Halphen, Hirschmann avaient chacun 4 voix. A la fin, il y en eut 5 pour Hirschmann, 3 pour Halphen. Sans doute un des membres du jury était-il pressé d'aller déjeuner, et c'est aussi peut-être à cause du *Prix Rossini* qui avait été attribué à Hirschmann, il y a deux ans.

A propos de la reprise de *Tannhäuser*. — « Pour vous, mes enfants, c'est un mauvais moment à passer, — du moins pour ceux de 30 à 40 ans — car maintenant, pendant dix, vingt années, le public sera à cet homme. Autrefois la scène était prise par Meyerbeer, Auber, Hérold, mais pas le public. Aujourd'hui le théâtre et le public appartiennent à Wagner. Le public ne fera pas attention à d'autres tentatives de valeur, à des œuvres pleines de talent, et même de tempérament (voyez *la Vie du Poète* de Charpentier). Ah, vous arrivez à un mauvais moment... Je ne parle pas pour moi, ma carrière est finie, j'ai eu la chance d'arriver avant... Pour ceux qui ont 18 ou 20 ans, ça va bien. Mais ceux de

(1) Voir le *Ménestrel* des 8 et 15 mars 1935.

30 ans seront exilés de la scène pendant vingt années (1). Ils arriveront bien tard ! Et dire que c'est ce même public qui a sifflé naguère, le même, qui veut avoir maintenant le monopole de l'admiration wagnérienne ! Et quand je pense qu'autrefois, chez Padeloup, nous étions un groupe de jeunes, enthousiastes de cette musique, et que le public nous enfonçait des cannes dans la tête pour nous empêcher d'applaudir ! Et c'est ce même public qui, à présent, veut être seul à admirer ces œuvres : « Oh, ne dites pas que c'est bien, — ne l'admirez pas, — ne nous en dégoûtez pas ! »

» Et il y a aussi ceux qui vivent de cette mode, les critiques qui se sont fait une spécialité de cette musique et qui se croient du génie, prétendant prendre pour eux tout le génie de Wagner. D'autre chose, ils ne veulent pas en entendre parler, et ils vous traitent du haut de leur grandeur ! »

Mardi 29 octobre 1895. — Sur la cantate *Endymion*, de Février : « Ne faites pas la musique du mot, mais celle de la situation » (observation ayant trait à un accent tragique, sur le mot *serment*, et dont le caractère dramatique n'était guère en place dans ce *trio d'opéra-comique* où, légèrement sceptique, le bel Endymion prononce : « bien fou qui se repose sur la foi d'un serment »).

1^{er} tableau d'*Ahasvérus*, d'Enesco. Étonnant comme développement, et beaucoup plus « moderne » d'harmonies que sa musique de l'an dernier.

Sur la qualité morale de l'artiste : « Et voyez-vous, ce que le public remarque dans un compositeur, à côté de l'artiste, c'est l'homme. C'est quelque chose, d'être un honnête homme. Et malgré tout, je crois qu'un artiste intelligent, honnête, instruit, vaut mieux qu'un ignorant, envieux et mauvais (2). »

Mardi 5 novembre. — *Mélodies de Ch.-M. Michel* (3). — « Il a une grande qualité, c'est qu'il fait de la musique pour lui. Il a de la personnalité ; comme les fleurs ont leur parfum, chacun a son tempérament — quand on a la chance d'en avoir un. Lui, eh bien, il a cette chance. »

Vendredi 22 novembre. — « L'autre jour Saint-Saëns m'écrivit (je l'avais invité à déjeuner) et, à la fin de sa lettre, trois notes en grosses valeurs : *Do, Ré, Mi*. Là-dessus je lui ai répondu en contrepoint sur ces trois notes comme *Chant donné*, et avec des paroles. Rien que

(1) Bien entendu, l'ardeur de la discussion entraîne ici Massenet dans un pessimisme un peu exagéré : Wagner n'a pas empêché le succès de *Louise*, ni même celui de *Pelléas et Mélisande*, quoique les *purs wagnériens* n'aient guère compris le chef-d'œuvre de Claude Debussy.

(2) Probablement Massenet avait-il en vue, disant cela, quelque indésirable confrère, — mais nous n'avons jamais su duquel il pouvait bien être question.

(3) Notre camarade et ami Ch.-M. Michel est mort l'année suivante (1896), d'une appendicite foudroyante ; il avait à peine vingt ans, c'était un artiste de grand avenir, un caractère et un musicien.

des *imitations* du chant donné, par augmentation, diminution, mouvements contraires, rétrogrades, etc. J'ai fait tout ça très vite, il fallait la réponse tout de suite. Saint-Saëns était stupéfait. Et il n'y avait pas de faute (1). »

Suite de la cantate *Endymion*, de Février : « Vous faites la musique de la *situation* dans les ritournelles, et ensuite vous mettez les *paroles* en musique. Ce n'est pas ça ! il faut placer les paroles sur la musique de la situation (2). — Et puis, voyez-vous, il y a là des harmonies que nous connaissons déjà chez d'autres auteurs (3). Oh, ce qu'on les connaît ! C'est plus vieux encore que du Boieldieu, aujourd'hui. Méfiez-vous, parce que, vous savez, les femmes du monde les connaissent par cœur, ces harmonies... »

Ici s'arrêtent mes notes de 1895 ; en 1896, notre maître dut s'absenter souvent, puis il y eut la mort d'Ambroise Thomas et la démission de Massenet, qui fut remplacé par Gabriel Fauré, tandis que Théodore Dubois était nommé directeur du Conservatoire.

Ces dernières années de l'enseignement du maître, alors dans la plus belle maturité de son expérience et de sa technique, furent pour ceux qui avaient la chance d'être ses élèves des années de travail assidu — avec, comme but, non de se produire et d'arriver, mais d'acquiescer d'abord le plus sûr et le meilleur métier — à quoi collaborait admirablement André Gedalge, le si dévoué répétiteur de la classe Massenet.

Est-ce à dire que les événements survenus dans l'histoire musicale, et notamment au sujet de l'évolution harmonique, aient toujours confirmé les prévisions de Massenet ? Non point. D'ailleurs j'expose ici ses opinions, sans prétendre qu'on n'y doive trouver que l'expression de vérités incontestables. Et certaines, comme on l'a pu voir, se ressentent à coup sûr de sa conception du théâtre. Mais que de bon sens dans son goût de la musique *naturelle, chantante*, et dans sa crainte de la surenchère en matière de modernisme voulu ! Et puis, il n'en reste pas moins qu'on goûtait toujours dans ses conversations une vie intense, une intelligence sans cesse en éveil, un sens constant de la sincérité artistique, et un grand amour de la Musique. On peut dire que Massenet donna à ses élèves le meilleur de soi-même. Ce Massenet causeur aimable et, dans le monde, parfois volontairement superficiel, avec ses anecdotes et ses calembours, ce musicien charmeur et populaire, à sa classe c'était un autre homme, et le *vrai* : car il se sentait en confiance, lui artiste, avec des artistes. Au point, comme je l'ai déjà noté, de se livrer naïvement, comme lorsqu'il se félicitait d'une bonne « recette » de *Werther*, ou s'inquiétait du mauvais temps parce que, le soir, on devait jouer *Manon*. Ce qui ne l'empêchait point de priser très haut la moralité de l'artiste, et d'affirmer : « *Trouver*, ce n'est rien. *Choisir* est tout. »

Cela, c'était le vrai *Massenet éducateur*, et le seul dont nous ayons à nous occuper ici.

(1) Nous pouvons l'en croire sur parole, qui l'avons vu *retaper*, à la classe, séance tenante, des *Mélanges à quatre parties* ou des *Divertissements de Fugue*, avec quelle virtuosité !

(2) Principe qui serait à méditer, même pour des *Mémoires piano et chant* ; et voyez la construction, l'unité des *Berceaux*, des *Roses d'Ispahan* !

(3) Il s'agissait d'harmonies chromatiques à la *Tristan*.

Un dernier mot.

Le Conservatoire, particulièrement lors de la fondation de la *Schola Cantorum*, eut une assez mauvaise presse de la part des critiques snobs et des journalistes dits « d'avant-garde » : jusqu'au jour qu'Emile Vuillermoz, en son article fameux du *Mercury de France* (« Le Conservatoire et la Schola »), ne laissa pas de remettre les choses au point.

Et sans doute il est bon, il est excellent, il est nécessaire qu'un professeur de composition soit autre chose qu'un simple enseigneur de trucs ; il ne faut même pas qu'il le soit, et l'on a pu deviner par les *Souvenirs* qui précèdent, que Massenet se consacrait à tout autre chose qu'à donner à ses élèves des *formules de Cantates* (à supposer que la chose soit possible) (1) : Il faut que le « maître à composer » ait assez grand souci de la dignité de l'art, pour que ses disciples ne conservent aucun doute au sujet de la noblesse inhérente au rôle de l'artiste. Or, dans les digressions de Massenet, si captivantes, si enthousiastes ; nous sentions cet amour de l'art, même s'il n'était pas absolument pur d'un certain désir de succès et de popularité.

Et puis, au Conservatoire, il y avait l'admirable cours de Bourgault-Ducoudray, cet apôtre véhément et passionné, qui ressuscita le langage modal en France. Ses leçons sur l'*Histoire de la Musique* nous ont révélé bien des choses... Enfin, les répétitions de la *Société des Concerts du Conservatoire* contribuaient utilement à parfaire la culture des élèves. En définitive, et tout en reconnaissant la noblesse de l'idéal qu'affirmaient les fondateurs de la *Schola*, il n'est pas douteux que l'on fut injuste pour le Conservatoire.

Mais le vénérable établissement du faubourg Poissonnière n'eût-il formé que d'excellents artisans (les meilleurs du monde entier), grâce à l'étude approfondie de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue, c'était beaucoup déjà, et *c'était plus*, en vérité, que tous les nobles conseils donnés aux disciples par des maîtres d'un haut idéal et d'un total désintéressement. Car en définitive, cet idéal, ce désintéressement, ce culte absolu de la Déesse adorable, mon Dieu ! cela va de soi, cela ne s'enseigne pas ni même ne se conseille ; si l'artiste ne l'a point pour évident dans son for intérieur, aucun maître ne le lui inculquera, et souhaitons qu'il ne compose jamais. Tandis que l'harmonie, le choral, le contrepoint, la fugue, l'orchestration, tout cela *s'apprend et doit s'apprendre à fond*, et ne saurait (hormis par des génies exceptionnels) s'improviser : c'est pourquoi cela reste, en somme, l'essentiel d'une Ecole de Musique.

Charles Kœchlin.

(1) Ajoutons qu'il ne désirait aucunement qu'on s'inspirât de sa propre musique. Je l'entendis affirmer, un jour : « Ce qui nous vieillit, ce sont les *mauvaises imitations* que l'on fait de nous. » Et pour un peu, il aurait conclu comme Debussy faisait de ses imitateurs.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL (pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro *Je veux cacher mon doux secret...*, de Maximilien Steinberg, extrait du recueil de *Cinq Mélodies* sur des poésies d'auteurs persans.