

De quelques évolutions récentes de la Musique Française



ORSQUE la musique française sortit, vers 1870, de l'état d'abaissement et de dégradation où elle était descendue pendant la plus grande partie du dix-neuvième siècle, et au-dessus de quoi Berlioz, et loin de lui Gounod, s'étaient seuls élevés, elle n'appartint d'abord à aucune école et n'obéit à aucune doctrine spéciale. Les compositeurs nouveaux par qui elle était représentée, Bizet, César Franck, Edouard Lalo, Ernest Reyer, M. Saint-Saëns, M. Massenet, avaient pour unique ressemblance de mieux connaître leur art et d'avoir plus de goût pour la vraie musique que n'avaient fait leurs devanciers ; la plupart d'entre eux avaient le culte des maîtres, mais chacun suivait son inclination et se laissait aller à l'attrait de ses affinités naturelles. Celui-ci s'inspirait davantage de Gluck, celui-là de Haydn ou de Mozart, d'autres de Bach, de Beethoven ou de Schumann. Ils admiraient tous Wagner : aucun ne l'imitait. Un public et une critique dignes l'un de l'autre par une ignorance et une inintelligence prodigieuses les traitaient cependant de wagnériens ; mais cette erreur comique n'était que l'effet naturel d'un défaut absolu de culture musicale ; ce public et cette critique, à qui la tradition classique était étrangère, confondaient avec une aveugle sérénité la discipline de Beethoven ou de Bach, qu'ils ne connaissaient pas, avec celle de Wagner, qu'ils ne connaissaient pas davantage ; candidement, ils croyaient wagnérienne toute œuvre qui n'était pas plate, et vide, et nulle, qui ne se composait pas uniquement, comme celles où ils se complaisaient depuis un demi-siècle, de « mélodies » banales et de flonflons vulgaires. *Carmen* parut, à ces juges éclairés, venir en droite ligne de Bayreuth ; ils se récrièrent sur ses mélodées insaisissables et la flétrirent du nom de musique de l'avenir. Ils virent en M. Saint-Saëns un des suppôts du Lucifer allemand ; M. Massenet n'échappa point à leur excommunication ; ils en accablèrent Edouard Lalo et César Franck. Pêle-mêle, les estimant coupables du même crime, ils condamnèrent les musiciens les plus dissemblables. « Quelque diversité d'herbes qu'il y ait, dit quelque part Montaigne, tout s'enveloppe sous le nom de salade. » Quelque diversité de musique qu'il y eût, tout s'enveloppa sous le nom de wagnérisme. Mais ce n'était qu'un nom, qui ne couvrait aucune réalité. En fait, il n'y avait pas alors d'école, et la musique française était individualiste, si l'on peut ainsi parler : quelle ressemblance trouver entre *Carmen* et *Samson et Dalila*, *Manon* et *Salammbô*, *Namouna* et les *Béatitudes* ?

Une nouvelle génération de musiciens succéda à cette génération première. Ce fut tout autre chose... Bizet était mort. M. Saint-Saëns ne professait pas régulièrement la musique. Ernest Reyer et Edouard Lalo, plus isolés encore, n'avaient aucun disciple. César Franck et M. Massenet, au contraire, consacrèrent une part de leur vie et de leur activité à l'enseignement ; et les jeunes compositeurs français se partagèrent entre les influences de l'un et de l'autre. M. Massenet, représentant de la discipline officielle, était titulaire d'une classe de composition au Conservatoire ; et M. Massenet se trouvait être, de tous ses contemporains et de tous ses rivaux, celui qui obtenait le succès le plus brillant et le plus facile. Une foule de jeunes gens vint recevoir ses leçons, tenta auprès de lui de surprendre le secret du charme par lequel il avait conquis le public. Comme les traits de la personnalité musicale de M. Massenet se laissent clairement apercevoir, comme il a créé une forme mélodique très particulière, très définie, très reconnaissable, et qui peut aisément se fixer en formule ; c'est cette for-

mule que tous imitèrent à qui mieux mieux ; tous les « prix de Rome » s'efforcèrent de reproduire les contours caressants, les molles inflexions et les courbes alanguies de la « phrase Massenet » ; pendant quinze ans, la phrase Massenet se déroula tout au long de toutes les partitions nouvelles ; de quelque nom que fut signé un *lied* ou un opéra, cela semblait toujours être de M. Massenet ; seulement c'était du Massenet médiocre. D'autre part, comme les principales et les plus heureuses œuvres de cet auteur étaient des œuvres de théâtre, ses élèves ne voulurent travailler que pour le théâtre, ne songèrent qu'au théâtre ; tout ce qui, dans la musique, n'était point théâtre, ne fut rien pour eux. Et comme précisément l'essentiel de la musique est hors du théâtre, il s'ensuivit qu'ils négligèrent l'essentiel de la musique. Leur insouciance et leur ignorance furent là-dessus merveilleuses. Ils en ont donné les plus réjouissants témoignages : c'est un de ces prix de Rome qui, entrant au Concert-Lamoureux comme on exécutait l'*allegretto* pourtant fameux de la *Symphonie en la*, s'écria naïvement : « Tiens ! c'est gentil, ça ; ça doit être de Saint-Saëns. » Une telle insuffisance de savoir et d'éducation musicale était la chose du monde la plus propre à donner aux esprits des mœurs de servitude et d'imitation ; une telle indifférence à l'égard des parties les plus pures et les plus nobles de la musique trahissait des natures uniquement occupées des moyens immédiats de parvenir au succès.

Un moyen vint justement à s'offrir, qui leur sembla tout puissant. L'art wagnérien, forçant les barrières qui l'avaient longtemps arrêté, faisait en France une irruption triomphante. Le public ne s'occupait que de Wagner ; les critiques célébraient la gloire de Wagner, les beautés du leitmotif, du développement symphonique et du drame lyrique : les jeunes prix de Rome s'avisèrent astucieusement qu'en vérité c'était l'heure où la musique de Wagner, la musique de l'avenir, allait régner sur le monde ; et ils s'écrièrent unanimes, ou presque : « Faisons du Wagner. Faisons des drames lyriques. Faisons des développements symphoniques. Faisons des leitmotifs. L'avenir, l'avenir, l'avenir est à nous... » Non l'avenir n'était pas à eux. Rarement astuce fut plus complètement trompée. Dépourvus de culture véritable, incapables de comprendre et de s'assimiler l'esprit des ouvrages wagnériens, ils ne surent qu'imiter servilement, littéralement, mécaniquement, les procédés qu'ils voyaient appliqués dans ces ouvrages illustres, sans songer que ces procédés n'avaient aucune valeur par eux-mêmes, et qu'ils n'étaient rien s'ils n'étaient, comme chez le maître, l'expression naturelle d'un principe générateur. Ils remplacèrent l'ancienne coupe des airs et des récits par celle des scènes ; ils dressèrent industrieusement leur petit catalogue de leitmotifs ; d'un accompagnement prétendu symphonique ils firent, tout comme à Bayreuth, jaillir le thème du glaive ou celui du couteau à papier, dès que leurs personnages avaient à se servir de l'un quelconque de ces accessoires. Et ils se crurent les héritiers authentiques des Richard Wagner. Si l'on veut estimer à sa valeur cette folle prétention, il suffit de comparer à leurs contrefaçons superficielles l'œuvre d'assimilation profonde qui se révèle dans les parties wagnériennes d'un *Fervaal*, par exemple ; on mesurera quelle est la différence de pénétration, d'intelligence et de culture. D'ailleurs, tout en imitant Wagner, ils n'avaient pas cessé d'imiter M. Massenet ; ils accommodaient seulement les idées de M. Massenet à la manière wagnérienne. C'est un assemblage auquel il était permis de ne pas trouver beaucoup d'intérêt.

Pendant ce temps, César Franck, modestement et tranquillement, instruisait dans la musique quelques jeunes gens qui, rebutés par la nature bornée et superficielle de l'enseignement du Conservatoire, étaient venus chercher auprès de lui une conception de l'art plus large et plus profonde. Ils ne recevaient d'un tel homme que de nobles leçons. Dans le calme logis où l'auteur des *Béatitudes* créait des œuvres admirables dont nul alors ne se souciait, rien ne leur parlait de succès immédiat, de fortune

bruyante et rapide ; tout leur conseillait le travail patient et solide, l'étude sérieuse des chefs-d'œuvre, l'amour et le respect de l'art. Comme la plupart de ceux qui s'adressaient à César Franck étaient déjà attirés vers lui par quelques affinités électives, il les forma tous naturellement à son image ; il leur donna tout à la fois la connaissance approfondie et le culte désintéressé de la musique. Ces similitudes pour ainsi dire morales étaient d'ailleurs les seules qu'on pût signaler des élèves au professeur et des élèves entre eux. Car nul maître ne laissa plus d'indépendance à la personnalité de ses disciples ; comme l'a dit l'un d'eux : « Nul maître ne fut moins tyrannique et plus écouté.... Il excellait à pénétrer dans la pensée de l'élève et à s'en emparer, tout en respectant scrupuleusement les aptitudes de chacun ; c'est pourquoi il est remarquable que les musiciens formés à son école, qui tous sont pourvus d'une science solide, ont cependant conservé en leurs productions un aspect différent et personnel. » Et en effet, tandis que pendant vingt ans les élèves du Conservatoire ont presque tous fait la même musique et que leurs compositions ont toutes un air de famille, les élèves du « père Franck » se distinguent nettement les uns des autres : Alexis de Castillon, Ernest Chausson, M. Vincent d'Indy, M. Henri Duparc, M. Charles Bordes, M. Guy Ropartz, n'ont eu de commun que cette connaissance et ce respect de la musique dont j'ai parlé tout à l'heure. Par un étrange renversement de la réalité, ce fut un lieu commun de représenter l'enseignement de César Franck comme un enseignement révolutionnaire, insoucieux des traditions et menant droit à l'anarchie ; celui du Conservatoire comme le fidèle gardien de la saine doctrine. Et tandis que les élèves du Conservatoire cherchaient le succès prompt et facile, écrivaient presque uniquement pour le théâtre, ou du moins s'adonnaient à la musique à programme, les disciples de Franck composaient paisiblement des symphonies, de la musique de chambre, se rattachaient étroitement à Beethoven, à Bach, aux maîtres classiques. C'est ce prétendu fou qui faisait des sages ; ce sont les prétendus sages qui faisaient des fous ; ironique, mais équitable retour de la fortune.

La période qui suivit, et qui est celle où nous sommes encore aujourd'hui, est marquée de signes qui la rendent nettement différente de sa devancière. D'une part, le wagnérisme est près de disparaître : d'abord parce que l'insuccès presque infaillible des contrefaçons wagnériennes a montré aux compositeurs que décidément l'avenir de la musique n'était pas là ; ensuite et surtout parce que l'apparition d'un artiste et d'une œuvre, de M. Debussy et de *Pelléas et Mélisande*, a détourné de l'imitation de Bayreuth une partie des jeunes musiciens, en leur proposant une imitation nouvelle. D'autre part, l'italianisme, représenté par la basse et triviale musique des « véristes », a fait parmi nous un retour offensif ; mais son influence n'est heureusement pas très répandue. Et l'art musical français est partagé entre deux tendances principales. L'une, qui continue l'impulsion donnée par César Franck, est représentée par la *Schola Cantorum* et par l'enseignement de M. d'Indy. La *Schola* et son action ont transformé, chez les artistes et dans la public, l'état des connaissances musicales. Il y a vingt ans, que pouvait connaître de la musique un jeune musicien ? Ce qu'on exécutait dans les théâtres et les concerts : le répertoire wagnérien, un peu de Beethoven, très peu de Mozart, moins encore de Bach. C'était tout. Depuis lors, une grande évolution s'est produite. Par les soins des Chanteurs de Saint-Gervais, par ceux de la *Schola Cantorum*, tout le passé de la musique a ressuscité devant nous. Ce fut d'abord la mélodie religieuse, le chant grégorien ; puis la polyphonie vocale de la Renaissance, Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus ; puis les origines italiennes ou allemandes de l'oratorio, Carissimi et Schütz ; puis Bach, la beauté inépuisable et diverse de ses innombrables cantates ; puis la musique instrumentale française du dix-septième et du dix-huitième siècles, pièces pour le clavecin, pour l'orgue, sonates et suites ; puis toute l'histoire de l'opéra clas-

sique, Monteverde, Lulli, Rameau et Gluck. A cette œuvre de résurrection, dont le bienfait est dû à M. Charles Bordes, s'ajoutait l'enseignement de M. d'Indy, substituant aux vagues notions données autrefois par le Conservatoire la connaissance profonde du passé glorieux de la musique. Il n'était pas possible qu'en ouvrant soudain à de jeunes artistes tant d'horizons nouveaux, on n'élargit et n'affranchit pas leur esprit. Les hommes d'un seul livre sont enclins et presque réduits à l'imiter : qui n'a feuilleté que Wagner ou M. Massenet les copiera nécessairement. Très peu de science détourne de penser librement ; beaucoup de science y conduit. Connaître la vie de la musique à travers les siècles, savoir et sentir ce que les diverses formes qu'elle a révélées gardent de beauté éternelle, ce sont là de bonnes conditions pour être sauvé du danger de reproduire servilement une forme unique. En effet, on observe chez les jeunes gens élevés à cette école des qualités qui ont leur prix ; ils connaissent et respectent leur art ; ils ont le sentiment de sa grandeur ; ils sont indépendants de leurs maîtres et dissemblables entre eux. Cela ne veut pas dire qu'ils soient destinés à être de grands musiciens. Mais ils sont des musiciens véritables.

En face d'eux, une autre influence groupe un nombre considérable de jeunes compositeurs : c'est l'influence debussyste. Le succès éclatant de *Pelléas* a engendré cette manière d'épidémie, une des plus fâcheuses qu'on ait vu jusqu'ici sévir sur l'art musical. Les jeunes gens qui en sont frappés copient la musique de M. Debussy dans ses moindres détails. M. Debussy a en lui un sens inné de l'équilibre, de l'ordonnance et de l'unité qui lui permet d'écrire des morceaux dépourvus de forme régulière et symétrique, et qui pourtant ne sont point décousus ; ces jeunes gens candides écrivent à son imitation des morceaux qui n'ont aucune forme ; mais comme le sens de l'unité leur fait défaut, ces morceaux ne sont que des suites inconsistantes d'accords et d'effets d'orchestre. M. Debussy n'aime point le fracas, ni l'ampleur, et ne fait guère de pièces à vastes dimensions ; ces jeunes gens ne font que des piécettes où l'on murmure, où l'on chuchote, où l'on grignote, où l'on clapote, où l'on n'entend que de petits bruits, où l'on n'a que de petites idées et de petits sentiments : ils travaillent dans l'infiniment petit. M. Debussy a introduit dans la musique quelques harmonies, quelques combinaisons instrumentales, quelques tours mélodiques qui lui sont particuliers ; ces jeunes gens répètent infatigablement les mêmes harmonies, les mêmes combinaisons de timbres, les mêmes intervalles de la ligne mélodique ; leurs ouvrages, par tous les éléments qu'ils contiennent et toutes les sensations qu'ils éveillent, semblent des échos affaiblis de *Pelléas et Mélisande* ; et tous leurs ouvrages se ressemblent entre eux ; ils font tous la même musique. Par leur goût de l'imitation et de la servitude, par leur indifférence à tout ce qui n'est pas la petite province de l'art où ils se sont enfermés, par l'uniformité de leur métier et de leur style, ils apparaissent bien comme appartenant à la même famille que les musiciens qui jadis copiaient M. Massenet, les imitateurs de *Pelléas* sont les descendants des imitateurs de *Manon*. Voilà donc la leçon que ces jeunes gens ont tirée de l'œuvre la plus indépendante qui se soit rencontrée depuis un quart de siècle ; voilà comment ils l'ont comprise. Elle leur disait : soyez vous-même ; ils ont entendu : soyez Debussy. Elle leur montrait la beauté d'être libres, ils n'y ont cherché qu'une servitude nouvelle.

Cette servitude est plus pernicieuse que pas une autre. L'originalité de M. Debussy est bien trop particulière pour qu'on lui puisse dérober ses qualités. Ce qu'il a d'admirable et de précieux, c'est son sentiment poétique, c'est l'essence même de sa sensibilité et de son esprit ; ce n'est point son art et ses procédés, qui sont étroits, limités et monotones, et qui ne valent que chez lui, et parce qu'ils sont l'expression naturelle de sa sensibilité. Quand d'autres musiciens, qui n'ont point en eux la même sensibilité, reproduisent industriellement les procédés de M. Debussy, ils font l'œuvre la plus

vaine et la plus fastidieuse qui soit, car l'art de M. Debussy ne peut exprimer que M. Debussy lui-même. Et tous les imitateurs font fausse route ; mais ces imitateurs là se perdent plus sûrement que les autres, à cause de la singularité de leur modèle. Imiter un Wagner, qui réunissait en lui toutes les forces de la musique, cela se concevait encore ; et pourtant qu'a produit l'imitation de Wagner ? Mais imiter un Debussy, qui n'use que d'un petit nombre de formules, c'est aberration toute pure. D'ailleurs la musique de ces jeunes gens, qui d'abord avait plu parce qu'elle flattait une mode nouvelle, commence déjà de rebuter le public par sa monotonie, sa petitesse et son maniérisme. Et voici l'unique succès auquel ils atteindront : ils réussiront à faire de l'art de M. Debussy un « poncif » et après nous avoir lassés d'eux-mêmes, ils nous laisseront de *Pelléas* : belle besogne, et dont vraiment on leur peut savoir gré.

Pierre LALO.

Les Musiques d'Orphée



EST une très jolie, c'est une très louable idée qu'a eue la *Schola Cantorum* de réunir sur un même programme de concert des fragments de plusieurs musiques d'*Orphée*. Nous n'entrevoions la légende, aujourd'hui, qu'à travers la partition de Gluck ; il n'a été pourtant ni le premier, ni le seul à le traduire, et il n'en a traduit qu'une partie. Elle se composait d'épisodes nombreux, qui rassemblaient autour d'une seule figure tout ce qu'en plusieurs siècles les souvenirs et l'imagination des peuples avaient pu rattacher à l'origine et aux premières révélations de la beauté musicale.

Les savants, c'est chose probable, ne se mettront jamais d'accord sur la réalité de l'existence d'Orphée, non plus que sur l'explication des symboles dont sa légende est tout entière tissée. L'histoire, l'astronomie, la thérapeutique, la science des religions et celle des littératures, y réclament leur part, que s'applique à démêler la philosophie rationaliste. Mais elle a beau nous démontrer comment Orphée, au lieu d'aller implorer les divinités infernales, n'eut qu'à faire usage de « remèdes appropriés » pour tirer Eurydice d'un évanouissement prolongé, le mythe admirable, qui glorifie tout ensemble la musique et l'amour, reste immuablement cher aux poètes, aux artistes, aux musiciens.

Fils d'Apollon et de Calliope, la Muse à la « belle voix », Orphée enfant avait été nourri des gouttes de rosée dont la fraîcheur des nuits emplît le calice des fleurs. Puis il était allé apprendre la sagesse en de lointains voyages aux sanctuaires d'Égypte. Héritier de la lyre de Mercure, qu'il avait agrandie, il charmait par ses chants toutes les créatures, enseignait le culte des dieux, commandait aux forces brutes de la matière, apaisait les passions sanguinaires des hommes. Au rythme de ses accords s'ébranlait la lourde nef de Argonautes. Sa voix, plus pénétrante que celle des sirènes, préservait des voluptés fatales les compagnons de Jason. Elle avait asservi les animaux, attendri les rochers, arrêté les tempêtes : par un dernier miracle, elle devait vaincre la mort.

Aimé de plusieurs nymphes, Orphée n'aimait qu'Eurydice. Mordue par un serpent qu'une rivale venait de cacher sous ses pas, Eurydice était morte en prononçant le nom de son époux. Guidé par l'amour, Orphée descend la chercher aux enfers ; la magie de son chant, la force de son amour, triomphent de Pluton ; Eurydice lui sera rendue ; mais si, en la ramenant à la lumière, il lève les yeux sur elle, elle retombera