

Musique et Conscience Nationale

(Suite et fin)

L'œuvre de César Franck, à laquelle il est fait allusion à la fin de cet extrait, est aujourd'hui connue : j'en ai raconté l'histoire ailleurs et ne fais plus que la résumer ici. Je rappelle donc qu'au commencement de la guerre de 1870, César Franck était occupé à la composition des *Béatitudes* ; il y travaillait pendant les premiers mois du siège de Paris ; mais les tourments et les inquiétudes lui ôtèrent bientôt la tranquillité d'esprit nécessaire à la continuation d'une œuvre de pensée sereine. Quand vinrent les espoirs de délivrance qui, pendant quelques jours, soulevèrent les cœurs, il s'y associa en écrivant une ode à *Paris*, dans la musique de laquelle il fit passer tout son enthousiasme, toute sa foi, tout son amour pour la Cité devenue, pour lui, une patrie d'adoption.

Un peu plus tard, il mit en musique des vers dédiés à la France et pris dans l'œuvre vengeresse du poète national, *Patria*, de Victor Hugo. On a relevé, lors de la première audition (assez récente) de cette œuvre, des analogies de style musical avec *Rédemption*, et ce n'est pas sans raison : les deux œuvres sont absolument contemporaines ; *Rédemption*, exécutée pour la première fois au commencement de 1873, fut commencée en 1871, et le manuscrit de *Patria* porte la date du mois de mai de la même année. Le poème d'Hugo fait, à chaque strophe, intervenir les anges : l'ange du jour, l'ange de nuit, l'ange de Dieu (dont « le nom est France — ou Liberté ») et l'on sait avec quelle harmonieuse suavité chantent à leur tour les anges de *Rédemption*.

Pour ce dernier ouvrage, il est, lui aussi, issu intimement de la guerre. « O guerre, tu te déchaînes — et mets les glaives dehors ! clame le chœur des hommes. — Nous sommes les forts ! — Que les nations reçoivent nos chaînes... — Gloire au victorieux et malheur au vaincu ! » Et la parole du récitant répond, précisant l'idée :

Ah ! malheur aux vaincus !... Cette clameur s'élève
A l'Orient, au Nord, à l'Occident, sans trêve !...

Il me souvient qu'un jour (c'était, ma foi, à la Société Nationale, toute dévouée à la gloire de Franck, mais déjà quelque peu contaminée par le dilettantisme), il y a longtemps déjà, l'on donna toute une partie de *Rédemption*, qui n'était pas encore au répertoire des concerts. Comme il ne s'agissait que d'entendre de la musique, on supprima (conception simple) les parties récitées, sans se préoccuper si la pensée directrice ne resterait pas incomprise, n'étant plus expliquée. — Plus récemment, j'ai entendu de nouveau *Rédemption*. M^{me} Segond-Weber, harmonieusement drapée dans des voiles blancs, dialoguait avec le chœur, disant des vers dont la valeur littéraire est évidemment de second ordre, mais qui éclairent l'œuvre et lui donnent tout son sens (qui peut douter que César Franck en ait lui-même dicté la matière à son parolier ?) et je puis assurer que, ce jour-là, tout le monde comprit ce que l'œuvre voulait dire. Et quand, répondant à cette apostrophe désespérée, les voix rédemptrices des anges opposèrent leur fervente cantilène, il se dégagait une émotion qui aurait été beaucoup moindre s'il ne se fût agi que de réponses canoniques et d'accords altérés, — lesquels, d'ailleurs, ne font point défaut.

Ainsi donc, l'auteur des *Béatitudes* a subi si violemment le contre-coup de la guerre de 1870 qu'il n'a pas pu se défendre d'en décharger sa conscience en des pages expressément inspirées par elle. Non qu'il ait célébré la guerre : s'il y fait allusion dans *Rédemption*, c'est, tout au contraire, pour la maudire ! Et quant aux deux chants issus des événements mêmes, s'il n'a rien fait, en son temps, pour les produire en public, c'est pour la seule raison que les circonstances ne le lui ont pas permis. Comment aurait-il songé à faire entendre le chant triomphal en l'honneur de Paris quand, dès le lendemain de la composition, Paris était investi plus étroitement encore, bientôt affamé, bombardé et réduit à la honte de la capitulation ? Et pouvait-il davantage, après 1871,

attirer l'attention sur l'autre, écrit en pleine Commune sur des vers des *Châtiments* ? Mais le fait qu'il a produit ces deux morceaux est, par lui-même, assez caractéristique, et c'est bien à tort qu'on en voudrait rabaisser le mérite. Nous avons indiqué par un mot les analogies de style qui apparentent *Patria* à l'une des plus pures conceptions de l'art franckiste ; quant à *Paris*, écrit de la même plume qui venait de commencer la troisième *Béatitude* (interrompue pour lui faire place), il en a exactement le même haut style, la même généreuse inspiration, — la même tenue d'écriture aussi, — avec, en plus, une allure de fierté, de noblesse, une ardeur interne que le sujet commandait et à quoi la musique a pleinement répondu.

Aussi bien, le cas de César Franck est-il loin d'être unique : bien d'autres, parmi nos maîtres, et des plus grands, ont eu les mêmes aspirations et connu les mêmes résistances.

Pendant ce même siège de 1870, Georges Bizet, resté, lui aussi, dans Paris, sans rien faire pour échapper aux soucis ambiants, s'efforçait pourtant de cultiver encore son art. Il se proposait de publier un recueil de mélodies qu'il avait récemment composées. Une lettre écrite par lui à Ernest Guiraud, le 13 décembre, va nous apprendre comment fut accueillie sa proposition d'y introduire un morceau qui ne devait que trop bien exprimer la pensée de tous en ces jours d'angoisse. Bizet raconte son entrevue avec l'éditeur :

« J'ai dû, selon ses habitudes, lui donner préalablement connaissance des paroles. Tu connais les vers de Hugo :

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...

« J'avais intitulé ce morceau : *Morts pour la France* ! A ce mot, C... m'interrompt :

« — Bien triste, mon ami, bien triste ! Si ça vous est égal, pas celle-là, mon ami, pas celle-là ! Ça m'attristerait d'avoir ça dans mon magasin ! Quand le siège sera fini, nous mangerons un gigot et puis, il ne sera plus jamais question de rien. J'ai beaucoup souffert depuis trois mois ! J'ai eu l'immense douleur de séparer mes enfants de leur père ! J'ai mal mangé ! Je ne mange plus, ce qui me fait engraisser considérablement ! Je manque de charbon ! Mon gendre s'est enrhumé au rempart ! Si, par malheur, votre affaire avait du succès, je serais rasé toute la journée par « *Morts pour la France*, Monsieur, s. v. p. ». Rasoir, mon ami, rasoir ! — Chantez donc les printemps, les roses, l'amour ! « Viens ! ah ! viens sous les bosquets en fleurs ! » D'ailleurs, je suis étranger ; et puis, j'ai payé ma dette : je me suis fait photographe en franc-tireur, j'ai mis la vareuse de mon gendre et un chapeau tyrolien que m'a prêté C... Le photographe va m'arranger cela ; je serai entre Trochu et Ducrot. On écrira dessous, en gros caractères : *Défense de Paris, 1870*. Quelle monstruosité que la guerre ! J'ai horreur du sang, surtout du mien ! Vous savez, je ne suis pas belliqueux ! Depuis trois mois, on abreuve nos sillons ! — En voilà assez ! De la musique, mon ami, de la musique ! En faire, en vendre surtout, voilà le mérite ! Ah ! pas celle-là, mon ami, pas celle-là !... »

Le collaborateur de Bizet qui a publié cette lettre, Louis Gallet, vante le trait vif et net avec lequel son ami a crayonné cette pittoresque silhouette de marchand de musique. Il a raison. Mais est-ce bien là ce qu'il faut relever principalement dans l'entretien, et n'est-il pas déplorable qu'une expression d'art si légitime, si nécessaire, se trouve ainsi constamment étouffée par le préjugé d'un faux dilettantisme ouvertement hostile aux aspirations les plus généreuses et les plus hautes ?

D'autres exemples ne feraient pas défaut si nous voulions les multiplier. Berlioz, continuateur de la tradition des maîtres qui l'ont immédiatement précédé, Lesueur, Méhul, etc., a écrit comme eux de beaux chants nationaux. Mais si l'on joue toujours, et avec raison, le *Requiem*, le *Carnaval romain* et l'*Enfance du Christ*, qui connaît aujourd'hui l'*Hymne à la France*, le *Cinq Maï* et la *Symphonie funèbre et triomphale* en l'honneur des victimes de Juillet ?

Gallia est parmi les œuvres de Gounod, celle, sans doute, qu'a inspiré le plus haut lyrisme. Et le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, de Debussy, respire une sensibilité et une émotion au moins égales à celles des *Ballades de François Villon* et de tant d'autres pages subtiles du même auteur. Mériterait-il donc, à cause de son sujet, une moindre admiration ?

Contre-partie récente, par laquelle se symbolise cet esprit nouveau, ce mauvais esprit contre lequel nous protestons ; nous avons lu sur le programme d'un concert donné par une Société de jeunes compositeurs, le titre suivant :

TROIS PETITES MARCHES FUNÈBRES. a) *Pour un homme d'Etat* ; b) *Pour un canari* ; c) *Pour une tante à héritage*.

Je ne m'arrêterai pas à rechercher si l'époque que nous traversons est vraiment indiquée pour railler la mort et en faire un sujet de plaisanteries, d'ailleurs démodées. Je relèverai seulement le premier sous-titre, voisinant avec les deux autres. Il est évident que, dans la pensée du compositeur, il est aussi réjouissant de célébrer les funérailles des hommes d'Etat que celles des canaris ou des tantes à héritage, — cela à l'heure où ces hommes se dévouent et s'épuisent à livrer le bon combat pour sauver leur patrie et la faire vaincre. Mais de telles considérations ne devaient pas émouvoir l'impassible jeune musicien (d'un pays neutre, sans doute), auteur responsable de cette inconvenance et qui a su trouver, à Paris, un Comité pour admettre son œuvre, un public pour l'écouter, peut-être l'applaudir... Il serait vain d'insister.

Tenons-nous-en donc aux exemples produits au cours de cet exposé et concluons que l'art musical ne peut que gagner et voir son domaine s'enrichir et s'accroître s'il ne dédaigne pas de marcher dans un sens que quelques-uns de nos contemporains, artistes et public, voudraient, à grand tort, se refuser à suivre. Grâce aux César Franck, aux Saint-Saëns, aux Gounod, aux Berlioz, aux Debussy, nous savons, à n'en plus douter, qu'il est permis d'accorder aux savantes spéculations de l'art pur l'inspiration émanant d'une haute conscience, que le sentiment national est une des sources les plus fécondes de cette inspiration, de celles auxquelles il est le plus légitime qu'elle aille puiser ; et, pour terminer, exprimons le vœu que la musique de demain cherche son orientation dans une direction que les plus hauts génies de l'art d'hier ont proposée, suivie eux-mêmes en partie, et qui la conduira vers les régions où elle a le plus de chance de vivre par elle-même, de grandir et de prospérer.

JULIEN TIERSOT.

LES MODES ANCIENS ET LE CYCLE DES QUINTES

Le Cycle des quintes représentant le domaine chromatique actuel, nous nous sommes demandé quelles parties de ce domaine avaient été utilisées par les modes anciens. Ceci nous a conduit à faire quelques remarques que nous allons exposer.

On sait que les modes diffèrent, à la fois, par la position des tons et demi-tons à l'intérieur de l'octave, et par la position du repos mélodique.

Ainsi, tandis que l'octave *Hypolydien* comprend 3 tons, 1/2 ton, 2 tons, 1/2 ton, avec repos mélodique sur la dominante supérieure, l'octave *Myxolydien* a la disposition inverse : 1/2 ton, 2 tons, 1/2 ton, 3 tons, avec repos mélodique sur la dominante inférieure. En rapportant ces modes à la tonique UT, les intervalles se répartissent de la façon suivante :

