

# LE COURRIER MUSICAL

PRINCIPAUX COLLABORATEURS :

EUGÈNE BERTEAUX — MARCEL BOULESTIN — VICTOR DEBAY — M. DAUBRESSE — ETIENNE DESTANGES — FERNAND DROGOU  
— GEORGES DUNAN — FANTASIO — FLEDERMAUS — MARCEL HERWEGH — RENÉ HÉRY — PAUL-EMILE LADMIRAULT  
— LIONEL DE LA LAURENCIE — MATHIS LUSSY — OCTAVE MAUS — PIERRE MYRTIL — MARIANNE SCHARWENKA-STRESOV  
— JEAN D'UDINE — HENRY VILLENEUVE, ETC.



SUR LA DISPARITION DE  
L'INFLUENCE WAGNÉRIENNE  
CHEZ LES JEUNES COMPOSITEURS

Il y a quelque temps, un compositeur, qui joint à sa haute valeur professionnelle une intelligence très fine et très pénétrante, causait avec moi des tendances de la toute récente école musicale, je veux dire des derniers lauréats de l'Institut : les Rabaud, les Bloch, les Halphen... Chargé de faire répéter au Conservatoire l'envoi de Rome de l'un d'eux, il lui avait exprimé, me disait-il, sa surprise que les jeunes gens pussent, à une époque encore si proche de la grande évolution wagnérienne, échapper presque complètement à l'influence de ce colossal génie que sa génération à lui ressentit au contraire si profondément. « Votre jeune confrère, fîs-je observer à ce compositeur, aurait pu vous répondre : Wagner n'est pas notre père à nous, il n'est que notre grand père. » Ce à quoi mon interlocuteur me riposta, non sans à propos : « Quel est leur père

alors ? » Et nous discutâmes la question de savoir si beaucoup de médiocres, opérant des recherches personnelles, pourraient arriver à substituer un style nouveau à celui créé par un génie de premier ordre, ou s'il est, au contraire, indispensable qu'un second génie, très différent du premier, vienne à luire, pour couper court à la prépondérance de celui-ci. L'événement semble donner raison à la première théorie, car parmi les nouveaux venus les traces d'inspiration wagnérienne sont assurément très faibles. Mais toute la question se ramène alors à savoir si le fait d'échapper si complètement au wagnérisme est, pour eux, la marque d'une évolution normale et saine, ou la réaction factice et sans issue, née de l'abus du « tristanisme » chez leurs aînés.

Si difficile que paraisse un tel problème à résoudre, un hasard de pensées vient, ce me semble, de me mettre sur la voie de sa solution.

Retenu, par la grippe, au coin de mon feu, je songeais tout à l'heure, dans l'obscurité silencieuse, aux tristes veillées de décembre dans les campagnes. Mon esprit se transportait vers les chaumières isolées, et je me représen-

tais l'effroi, générateur de mythes et de légendes, qui doit, avec la nuit tombante, envelopper les paysans peu à peu, quand, à la fin de ces courtes et sombres journées des mois noirs, des êtres qui ne sauraient causer, ne possédant aucune vie cérébrale, se trouvent dans leurs misérables asiles, parmi les profondes ténèbres.

J'écoutais mentalement se taire, autour d'eux, les grands espaces mornes de la montagne et de la plaine. Dans la cabane on n'échange pas deux paroles ; à travers les champs aucune cloche ne vibre : les derniers angelus se sont égrenés depuis longtemps dans la plainte du vent.

Et, tout-à-coup, je supposais une musique, un orchestre quelconque jetant une harmonie dans ce silence, et je voyais s'illuminer d'extase la figure du malheureux campagnard, croyant ouïr les chants du ciel. Or, je vous le demande, la joie de cette pauvre créature pourrait-elle différer d'un iota suivant le morceau que jouerait cet invisible orchestre ? Estimez-vous que son bonheur, devant une pluie soudaine et lumineuse de sonorités, tiendrait à la nature de l'œuvre exécutée ? Mettez-



vous à sa place, et pensez-vous que vous vibriez d'une émotion moins grave et moins violente si du gouffre terrifiant de la nuit émergeait une composition de Gaston Lemaire ou de Louis Ganne, plutôt qu'une *Symphonie* de Beethoven ou que l'*Enchantement du Vendredi-Saint* ?

Au premier abord, cette indifférence sur la *qualité* de l'émotion esthétique, que vous appelez absence de discernement chez le rustre et « l'épais bourgeois », vous étonne et vous révolte. Demandez-vous pourtant si son erreur est si grande, et quand vous réfléchirez au chemin parcouru dans le domaine de l'Art, depuis les époques primitives, dont le triste tableau, tout à l'heure évoqué par moi, n'est que l'image exacte, jusqu'à la musique militaire charmant les quinquies de la sous-préfecture, jusqu'à l'orchestre tzigane et jusqu'au Concert Lamoureux, force sera de vous avouer que, relativement, la différence entre la musique de Gaston Lemaire et celle de Beethoven, entre la musique de Louis Ganne et celle de Wagner est bien peu de chose. Entre ces *hommes*, il y a sans doute un abîme, l'abîme du génie, mais la *musique* du moindre d'entre eux, — je n'ai pas nommé Beethoven, — suppose déjà des générations de chercheurs, des dynasties de génies ayant découvert, frisson par frisson, tous les éléments dont se compose notre art musical moderne ; et ce que le plus grand des musiciens peut ajouter de son cru, durant toute sa carrière, à l'acquit de ses prédécesseurs, me paraît un atôme, comparativement à ce que possède, par héritage, le dernier des barreaux de croches.

Donc, en se plaçant au point de vue de l'absolu, l'illettré n'est pas si coupable des confusions qu'il commet en musique, et j'eus tort de m'emporter, certain soir, contre le brave curé qui préférerait *Colinette au bois* à la *Prière d'Elisabeth* et à la *Procession*. C'est nous, au contraire, les raffinés, qui nous hypnotisons vainement à comparer des pointes d'aiguilles. Savoir distinguer la mélodie de Gounod de celle de Massenet n'est pas une supériorité musicale, mais témoigne d'une faculté de jouir de la musique très atténuée. Nous devrions « soigner ça. » Pour guérir entièrement, hélas ! il nous faudrait vingt ans d'île déserte, et tout critique n'a pas le tempérament de Robinson.

Mais nous voici revenus à la question du wagnérisme.

Si le prestige du génie est immense, rien de surprenant que dans un élan d'enthousiasme, marque des esprits sincères et de la fougue juvénile, tous les jeunes artistes d'un temps se précipitent sur ses traces.

C'est ce que firent les musiciens âgés aujourd'hui de quarante à soixante-dix ans. Peu ou prou, tous furent des flambeaux wagnériens, brillant, les uns, d'un éclat propre, et les autres, d'un éclat emprunté. N'être pas wagnérien, quand on appartenait à leur génération, c'était faire preuve d'incapacité, et Verdi grandit assurément en se jetant derrière le titan de Bayreuth, tandis que M. Camille Saint-Saëns s'amoindrait non moins incontestablement en prétendant renier l'idole bavaroise.

Mais l'heure de l'emballement normal est passée. Instinctivement, sinon consciemment, il faut comprendre maintenant que même un

Wagner n'est qu'un point dans l'immense histoire de la Musique. Par son effort et par l'effort si méritoire de ses satellites, son apport individuel s'est incorporé dans la technique et dans l'esthétique sonores ; mais en attendant que de nouveaux phénomènes viennent accroître encore le patrimoine de l'art musical, ce n'est pas lui que doivent regarder obstinément les musiciens, c'est la musique tout entière, celle qui est commune à M. Lecoq et à César Franck. Quand on a fini de naviguer sur l'affluent, il faut ramer sur le fleuve, pour marcher vers l'inaccessible océan de l'infini.

Ah ! certes, il peut arriver que les ondes du fleuve, composées d'éléments si multiples, ne possèdent pas cette couleur propre qui fait le charme de ses tributaires, et les larges grèves plates offrent souvent un spectacle moins pittoresque que les rives escarpées des petites rivières. Est-ce une raison, pour les compositeurs, de sillonner tout le temps les mêmes rivages, et de diriger sans cesse leurs ruisseaux mélodiques vers les mêmes vallées. — moyen fatal d'en abrégier le cours, — au lieu de s'abandonner à la grande pente de la Vie, sans souci de choisir une route plutôt qu'une autre, en se fiant exclusivement à la déclivité du terrain, qui, si la générosité de la source bouillonnant en quelque cerveau s'y prête, doit encore produire une large et belle rivière ?

Ils avaient raison, nos aînés, d'apporter toute la sève de leur intelligence à l'affluent wagnérien, afin de l'aider à se tracer un chemin jusqu'au lit de la Mère-Musique. Mais ils n'ont pas tort, non plus, les jeunes contemporains, de se laisser aller directement vers

celle-ci, — c'est la loi-même de la marche en avant, — jusqu'à ce que l'un d'entre eux, s'y rendant par des chemins plus détournés, s'adjoigne à son tour mille cours d'eau, pour arroser encore de leurs flots inconnus quelque nouvelle région de l'Art, stérile jusqu'à ce jour.

JEAN D'UDINE.



AUTOUR

## D'IPHIGÉNIE EN AULIDE

L'ANNÉE 1899 s'est achevée sur des reprises des chefs d'œuvre de Gluck. Le jeune siècle, à son aurore, voudrait-il marquer aux musiciens de l'avenir que la simplicité demeure la raison d'être du Beau ?

Paris a réentendu Iphigénie en Tauride et nul parmi ceux qui ont assisté aux représentations de la Renaissance n'oubliera jamais l'apparition de Madame Raunay revêtue du voile sanglant des sacrifices, l'hellénisme de son geste, l'angoisse tragique de son chant. Avignon s'est révélée Gluckiste sous l'impulsion de M. Vincent d'Indy qui, aidé des seules ressources locales, a réalisé un intéressant exemple de décentralisation artistique en ressuscitant le premier acte d'Aleeste. Enfin, M. Gevaert vient de monter au Conservatoire de Bruxelles, avec un soin pieux d'érudit et d'artiste, la première Iphigénie, Iphigénie en Aulide, celle dont Dauvergne disait : « Cet ouvrage est fait pour tuer tous les anciens opéras français. »

Sophie Arnaud, à laquelle échet l'honneur d'incarner la première sur la scène française la douce et douloureuse figure de la fille d'Agamemnon, a porté sur Gluck un jugement qui subsiste de nos jours, en son entier. « Gluck, déclarait-elle, est le musicien de l'âme ; il saisit toutes les modulations propres à former l'expression des sentiments et des passions, surtout de la douleur. » Oui, de la douleur ; car, voyez-les passer dans l'œuvre du Maître, toutes ces grandes douloureuses, Iphigénie, Armide, Aleeste ; écoutez leurs voix désolées, ces plaintes qui s'élevaient haletantes et in-

lassées à travers les fresques gigantesques qu'a tracées le Chantre d'Orphée. Personne mieux que lui n'a saisi le contraste lamentable et tragique de la vie et de la destinée, personne mieux que lui n'a su trouver les accents dont frémissent les cœurs entourés de choses hostiles et piétinés par le malheur, que les mythes grecs offrirent en holocauste aux Dieux inflexibles. Euripide, malgré les ouragans de souffrance exaspérée qui hurlent dans ses tragédies, n'a pas épuisé toutes les larmes ; il en restait dans le cœur humain, et celles-là Gluck les a extraites. Il a fait davantage : il les a sorties de la mélancolie prenante de sa musique et leur a donné comme le baptême d'une vie d'essence supérieure.

Qu'elles soient belles et touchantes ses héroïnes, soit qu'elles se résignent dans leur âme de vierge héroïque, telle Iphigénie, soit qu'elles crient à l'Univers leur passion vengeresse et échelée, telle Armide. Mais c'est peut-être la belle et triste prêtresse d'Artemis dont le calme poignant et la sérénité inviolée nous donnent les impressions les plus définitives du pathétique dans le drame lyrique.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il régnait, en matière d'esthétique, un aphorisme bien connu : « Les arts et en particulier la musique, affirmèrent les philosophes, doivent être l'imitation de la nature. » A première vue le précepte a tout l'air d'une vérité de La Palisse mais en y réfléchissant, on constate qu'il n'en subsiste que du néant, qu'une pauvre carcasse verbale qui sonne creux, lamentablement.

Que pourrait-on bien imiter, en effet, en dehors de la nature ? Les encyclopédistes ne nous le disent pas et pour cause. En outre, que faut-il entendre par imitation ? La musique sera-t-elle condamnée à ne pasticher que les manifestations sonores du monde tangible ? L'artiste, pareil à un enfant, va-t-il tracer une lointaine caricature de ce qui frappe ses sens ? Non, tel n'est point le fondement de l'Art ; qu'on nous fasse communiquer avec l'essence même des choses, que les vibrations élémentaires et éternelles de la vie viennent se transmettre à nos fibres, qu'un homme dégénéré ou seulement de talent projette en dehors de lui son émotion, son enthousiasme, comme disaient les Grecs, cette parcelle du feu divin dérobée par Prométhée, et nous nous trouverons en présence de la Religion du Beau. Les philosophes du siècle dernier ont trop

négligé l'homme réel en âme et en chair vis-à-vis des abstractions, et pourtant Gluck était là pour leur montrer à quel point une personnalité puissante peut secouer les écœurs, même avec un matériel technique insuffisant.

Car, quelle simplicité de moyens nous révèle l'œuvre du Maître ! Avec combien peu de « procédé » il va droit à nous ! Comme il sait bien trouver la note humaine, la seule, l'unique, qui, à un moment donné, parlera ! On lui reprochait, de son temps, d'être bruyant, escarpé et raboteux. Son maigre orchestre nous semble aujourd'hui bien grêle, mais par bruit, les philistins du XVIII<sup>e</sup> siècle, — il y en a toujours eu et la race en est immortelle — entendaient l'énergie, l'accent vigoureux dont Gluck sait marquer une page, souligner une situation. C'est le trait de force qu'avait et dit-on estompé le roucoulement italien. Et, disons-le hautement, on ne fera jamais mieux que l'auteur d'Iphigénie, au point de vue accentuation.

Le fond de tableau se présente, sobrement coloré. Généralement un frottais de battements du quatuor correspond, par les variations de sa vitesse, aux nuances dynamiques des situations. C'est là le système élémentaire et l'embryon de toutes les transpositions musicales. Souvent aussi, des figures persistantes exposées par les basses, soit en détaché, soit en sons liés, définissent des états très généraux de trouble ou de calme. Le trait expressif et particulier intervient épisodiquement et dessine la substructure, le dedans d'une situation dont il commente musicalement le caractère saillant. Et c'est dans le choix de ce caractère que se traduit avant tout le génie de Gluck. Il sait trier, en quelque sorte, dans la masse des phénomènes sonores, les touches essentielles, celles qui demeurent indispensables et définitives. Il édifie de la sorte des charpentes inébranlables qu'on pourrait concevoir plus garnies, plus étoffées, mais dont l'axe intime est établi pour l'éternité. La partition d'Iphigénie en Aulide présente à chaque page des exemples de ce rôle de commentateur expressif dévolu à l'orchestre. Au II<sup>e</sup> acte, durant le récit d'Agamemnon, grince le cri des Euménides au-dessus des accords rauques que frappent, acharnés, trompettes et trombones. On dirait les coups du destin dans les rafales du malheur. Au 3<sup>e</sup> acte, alors que Clytemnestre croit assister au cruel sacrifice, l'orchestre s'associera aux angoisses de la mère ; sa respiration s'ar-