



## Le Wagnérisme en France

Que l'Allemagne ait donné le jour aux maîtres musiciens les plus éminents dont s'enorgueillisse notre civilisation, que nul pays au monde ne possède une floraison d'artistes qui se puisse opposer à cette merveilleuse théorie de compositeurs, au milieu de laquelle rayonnent d'un incomparable éclat un Hændel et un Bach, un Haydn et un Gluck, un Mozart et un Beethoven, un Schubert et un Schumann, un Weber et un Wagner, c'est ce qu'aucun esprit cultivé n'oserait contester aujourd'hui.

Il y a trente ou quarante ans à peine, on ne rencontrait guère en France d'amateurs — de dilettanti comme on disait alors — assez audacieux pour prétendre que l'Italie ne fût pas la terre musicale par excellence et pour ne point parler avec mépris de la complication symphonique et de la savante barbarie teutonnes.

Depuis bien longtemps, il est vrai, l'élite musicale de chez nous s'était initiée aux mystères de l'art classique. Dès 1830, Beethoven avait déjà des fervents à Paris et, plus tard, sans parler des berlioziens qui, à l'instar du fougueux dauphinois, se passionnaient pour les drames de Gluck et pour les neuf symphonies, l'influence de Mozart atteignait le grand public à travers les ouvrages de Gounod, le plus ardent de ses admirateurs. Mais, malgré tout, Beethoven demeurait tout à fait inconnu de la masse et si, jadis, certaines formes classiques s'étaient introduites dans notre opéra, c'étaient surtout celles des musiciens d'Autriche, éduqués dans la péninsule et nos compositeurs imitaient plutôt leurs formules italiennes que leurs inspirations germaniques.

Tel est l'état dans lequel le goût français, j'entends même le goût des mélomanes, se trouvait après la guerre de 1870. Je me souviens d'avoir chevauché, dans ma première enfance, les genoux d'un vieil oncle, notaire dans quelque trou de Basse-Bretagne, aux accents du « Raptan » des *Huguenots*. Ce brave homme passait pour une façon d'intellectuel. Au temps de ses études à Paris, il avait suivi les leçons d'Arago, fréquenté les cours de Michelet et rendu à Rossini une visite d'admiration. Devenu vieux, le soir, il lisait des partitions dans son lit, ce qui paraissait à la famille un débordement presque aussi fâcheux que ses tournées un peu trop fréquentes au Café du Commerce. On disait qu'il avait entendu jadis, au Conservatoire, les symphonies de Beethoven — que l'on prononçait Bétovenne — et qu'il ne manquait pas un concert de Liszt — que l'on prononçait Lâtse — quand il aurait mieux fait de travailler son droit. Il se peut que ce tonton légèrement bohème possédât cette fabuleuse initiation ;

je vous assure qu'on ne s'en doutait guère. Il sifflait ou chantonnait perpétuellement quelque mélodie entre ses dents, mais c'était toujours : « Mathilde, idole de mon âme ! » « Une dame noble et sage... » « Qu'il reste seul... un, deux, trois ! » « Voyez là-haut ce beau domaine ! » et plus rarement « Salut, ô mon dernier matin ! » Jamais, au grand jamais le thème fatidique de la symphonie en *ut mineur*, l'andante de la sonate pathétique, ni même l'air de Suzanne des *Noces* ne s'est échappé devant moi de cette bouche assouplie aux gracieuses gymnastiques de *Don Pasquale* et du *Comte Ory*.

Et c'était pourtant l'époque où paraissait *Carmen*, où Franck, obscur et pauvre, concevait ses plus beaux ouvrages, où Lalo, totalement inconnu, écrivait le *Roi d'Ys*, chefs-d'œuvres bien français d'esprit et de caractère, certes, mais qui tous, par leur technique et leur composition générale, supposaient l'influence allemande, la connaissance et le respect de ceux qui peuplent aujourd'hui notre Olympe musical.

Peu à peu, de 1875 à 1890, la musique française évolua franchement vers des voies plus symphoniques, on disait alors plus « savantes ». Faust définitivement installé au répertoire de tous les théâtres avait fait accepter du public une déclamation plus libre, des lignes mélodiques moins carrées que celles en honneur à la salle Ventadour. Le succès de *Carmen* libéra l'harmonie de ses consonances timorées ; les oreilles « déchirées » des vieux amateurs se cicatrisèrent et la jeune génération ne cria plus, devant la première quinte augmentée, au crime de lèse-physiologie. Mais ce fut surtout Massenet, il ne faut pas l'oublier et j'y reviendrai plus loin, qui réconcilia le public français avec l'orchestration « savante » d'outre-Rhin. La délicieuse *Manon* triomphait, à force de charme, de la vieille guitare italienne et de l'enflure meyerbeerienne. Tour à tour Lalo, Saint-Saëns et Franck conquièrent l'admiration de notre race. Les efforts de Pasdeloup, de Lamoureux, de Colonne et la grâce victorieuse d'*Hérodiade* et de *Werther* ouvraient la porte à la fois au grand art de l'Allemagne et aux jeunes ardeurs françaises.

Il y avait à ce progrès de notre goût une cause formidable, mais tellement antipathique au génie gaulois et latin qu'elle n'eût peut-être jamais triomphé de nos résistances si elle s'était attaquée de front à nos vieilles habitudes et n'avait chassé devant elle, à notre rencontre, comme une horde d'éclaireurs... ou de fuyards, les maîtres que je viens de nommer.

Ils venaient au-devant de nous, les Lalo et les Franck, les Saint-Saëns et les Massenet, comme un tampon pris entre la force d'inertie de notre race trop civilisée et l'irrésistible poussée de l'homme-cyclone qui bousculait tout chez le peuple voisin et remplissait chez nous, dans le domaine de l'esprit, le même rôle envahisseur que les Goths et les Huns avaient joué jadis dans le monde romanisé. Tous nos musiciens couraient vers l'avenir sous l'impulsion que leur donnait celui-là, du fond de son temple bavarois, avec sa liturgie sonore et ses symboles anarchiques. Ils se lançaient à qui mieux mieux dans des voies libres encore ; mais ni le *Roi de Lahore*, ni *Samson*, ni *Namouna*, ni les *Béatitudes*, pour avancés qu'ils fussent, par rapport aux ouvrages en vogue à cette époque, ne reflétaient les

flammes de la torche de Brangæne ou des forges d'Alberich.

Déjà cependant le nom du croquemitaine, connu par une malencontreuse incursion dans notre Opéra réfractaire à ses premières ardeurs et par mille légendes étranges, avait assez frappé les esprits pour que l'on crût voir un effet de ses incantations magiques dans les moindres audaces de nos maîtres nationaux. Musique wagnérienne, disait-on en 1880, dès que l'on n'entendait plus le tranquille boléro des cordes moduler de la tonique à la dominante sous le trois-quatre d'un air sagement tonal. Musique wagnérienne, criait-on à la première du pauvre *Sigurd*, faible et lointain écho de l'héroïque éveilleur Siegfried ! Musique wagnérienne osait encore écrire, en 1891, le critique d'un de nos grands journaux à propos du *Magé* de M. Massenet, *Le Magé* wagnérien, c'était un comble !

Je ne souviendrai toute ma vie d'une scène caractéristique. J'avais environ quinze ans ; je participais chez mon professeur de piano à une matinée d'élèves. Nous jouions du reste de bons auteurs. Mon professeur, qui enseignait aussi le chant, avait inscrit à son programme la Romance de l'Etoile de *Tannhauser*. Un vieux violoniste, fort réputé dans notre ville et qui, disait-on, s'enfermait avec trois autres complices non moins habiles que lui pour jouer secrètement, deux fois la semaine, les quatuors les plus « savants » de l'école allemande, ce vieux violoniste, invité à la séance, s'approcha de moi. Mystérieux et hoffmannesque, grand, sec, extatique, il me bloqua dans l'encoignure d'une porte : « Connaissez-vous la Romance de l'Etoile ? me demanda-t-il. — Non, monsieur. — Vous avez tort, jeune homme ; c'est une belle mélodie... » Puis avec un profond soupir : « C'est, hélas ! l'unique page honnête de *Tannhauser* ! » Et comme terrifié, par son air fatal, je roulais des yeux effarés, il poursuivit sur un ton plus anathématique encore : « *Le Tannhauser*, c'est de Richard Wagner ! » Je compris qu'il s'agissait là de quelque mythe abominable.

C'est que Wagner n'était pas encore une entité définie, mais un fantôme terrifiant, et comme au XIII<sup>e</sup> siècle les populations effrayées de l'Europe occidentale croyaient reconnaître les Mongols dans les pauvres paysans magyars fuyant devant les hordes de Gengis-kan, chaque amateur affolé hurlait au Wagner à la moindre septième, à la plus fugitive des neuvièmes ou des secondes mineures.

Et cependant le monstre fut là tout à coup, le monstre lui-même. Les concerts ne retentirent plus que de ses progressions phénoménales. *Lohengrin*, *la Valkyrie*, *Tannhauser* s'installèrent au Grand Théâtre des plus lointains départements et en moins de dix années tout un peuple, épouvanté par son approche, se courba sous ses pieds et ne connut plus que lui.

On avait raison d'ailleurs de réparer l'injustice d'antan. Le Rêve d'Elsa, l'arrivée du chevalier du Cygne, la marche nuptiale de *Lohengrin*, le premier acte de *la Valkyrie*, la Chevauchée, les adieux de Wotan, l'Incantation du Feu, et plus tard, quand le wagnérisme devint une véritable religion de conviction ou d'élégance, le Réveil de Brunnhilde, le prélude de l'*Or du Rhin* et le miraculeux duo de *Tristan* méritaient de résommer, comme ils le firent, devant les audi-

aires émus jusqu'aux moelles par leur prodigieux dynamisme, par tant de formidables envolées, dont l'excessive grandeur était le plus souvent le seul et sublime défaut.

Il ne s'agit point de raconter aujourd'hui comment le goût de la masse, longtemps hostile à cet art complexe et colossal, à la fois métaphysique et plein de vie, direct et spécieux s'exalta rapidement en France pour les chefs-d'œuvre ridiculisés naguère. Aucun peuple, mieux que le nôtre, n'était fait pour aimer cette musique, dont les qualités actives devaient flatter notre appétit de mouvement, dont le caractère descriptif convenait si bien à notre amour de la plasticité, et qui ne pouvait manquer d'exciter notre subtilité littéraire, avec ses rébus symboliques... Notre engouement tardif pour la *Tétralogie*, pour *Tristan*, pour *Parsifal* dure encore. Que dis-je ? il bat son plein et d'aucuns trouvent, peut-être avec raison, que le théâtre, les concerts symphoniques et les musiques militaires elles-mêmes abusent quelque peu du Walhall et de Montsalvat.

Mais ce n'est point là ce qu'il me plaît d'examiner ici, je trouve plus curieux de regarder les compositeurs français, de les voir, durant les trois ou quatre derniers lustres du XIX<sup>e</sup> siècle, plus ou moins hantés par les trombones du Graal et les enclumes du Niebelheim et subitement supplantés dans la faveur publique par les créateurs qui, plus jeunes ou plus indépendants, plus français aussi de tendances, échappent maintenant à cette influence irrésistible. C'est là un phénomène digne d'attention et d'examen ; il doit être gros de conséquences pour notre avenir musical.

L'évolution du goût chez les compositeurs français a été prodigieusement rapide sous la troisième République. Nettement meyerbeerien et gounodiste, après la guerre, ainsi que je le rappelais tout à l'heure, il tourne franchement de 1880 à 1890 au massenetisme, que l'on prend alors pour un écho de Bayreuth. Quand sonne la première heure du XX<sup>e</sup> siècle, il est orienté pour tout de bon vers le gouffre mystérieux, et voici que, depuis lors, sous l'influence d'une œuvre étrange et troublante, il se reprend, abjure avec éclat ses tendances germaniques et prétend renouer, par de là Gluck et Beethoven, avec les traditions latines de Monteverde et de Lulli, de Rameau et de Couperin.

Qu'était-ce donc que le wagnérisme français, et quand, coup sur coup, le *Chant et la Cloche* de Vincent d'Indy la *Gwendoline* de Chabrier, le *Rêve* d'Alfred Bruneau et le *Dyac* des frères Hillemacher venaient montrer, non plus à des gens du monde ignorants ou à des journalistes mal informés, mais aux connaisseurs les plus avertis, que l'influence du magicien allemand était réelle, en quoi ces œuvres et tant d'autres, écloses dans la même atmosphère, reflétaient-elles vraiment les drames gigantesques du poète-musicien ?

Rien n'est plus difficile que de préciser de telles influences. Par l'artifice de l'analyse on décompose en ses divers éléments la personnalité d'un maître, et l'on tâche de montrer comment les artistes de son temps ou ses successeurs les plus proches ont imité ses formules. S'il s'agit de musique on dissèque l'œuvre totale et l'on étudie séparément le rythme, les mélodies, les harmonies, l'orchestration du grand homme, pour en retrouver l'écho dans le rythme, les mélodies,

les harmonies, l'orchestration de ses disciples. L'infirmité de notre esprit nous oblige à ces procédés factices ; ils sont bien défectueux. Précisément tel auteur à qui vous reprochiez son wagnérisme, il y a quinze ans, vous répondait, non sans apparence justesse : « Regardez donc ma partition, je n'ai pas les mêmes mouvements, je n'ai pas les mêmes sinuosités vocales, je n'ai pas les mêmes enchaînements d'accords que Wagner ; je n'instrumente pas du tout comme lui. » Et cependant, dans votre for intérieur, vous continuiez plus justement encore à vous dire : « Il se peut ; mais je suis tout de même bien sûr que cette musique est wagnérienne. » C'est que, pour parler un langage scientifique, si l'on décompose Wagner en ses diverses fonctions de rythmiste, de mélodiste, d'harmoniste... on dénature ces moyens expressifs en les isolant les uns des autres et l'on cesse d'apercevoir le caractère véritable de l'artiste. C'est la fonction totale « Wagner », la fonction de *wagnériser* qui se transmettait par un mimétisme conscient ou inconscient à presque tous les musiciens de cette époque. Ils ne copiaient sans doute ni son rythme, ni son mélòs, ni ses harmonies, mais ils *wagnérisaient* tout de même. tandis qu'aujourd'hui, où tous les procédés du maître sont définitivement entrés dans l'arsenal sonore de nos jeunes compositeurs, aucun d'eux ne *wagnérise* plus.

Malheureusement ce langage généralisateur, uniquement basé sur une sensation mal définie, le seul qui soit légitime parce qu'il ne préjuge de rien, ne satisfait pas les esprits curieux de pénétrer l'essence des phénomènes. Nous éprouvons le téméraire besoin de résoudre ce double problème : comment les compositeurs français wagnérisaient-ils voici quinze ou vingt ans ? pourquoi ne wagnérisent-ils plus aujourd'hui ?

Pour essayer de répondre à des questions aussi complexes, il nous faut examiner séparément non point les divers éléments techniques de l'art wagnérien, mais ses caractères essentiels de forme, de matière et d'inspiration.

Quoique l'on dise et quoique l'on pense d'ordinaire, l'imitation de la forme dans un art est sans grande influence, non seulement sur la valeur de l'œuvre imitatrice, mais encore sur sa personnalité. Lorsque Chénier disait : « Sur des pensers nouveaux, forçons des vers antiques », il jugeait à sa vraie valeur la nature purement utilitaire des mètres adoptés par l'expérience. On peut être très personnel et se montrer très inspiré en adoptant complètement les formules d'un devancier. Ce que l'on est convenu d'appeler la forme a si peu de valeur intrinsèque ! Vous pouvez adopter toutes les caractéristiques extérieures d'un drame wagnérien, le prélude bref et synthétique, l'absence de repos au cours des actes, l'absence de répétition des paroles, l'absence d'ensemble vocaux, la prosodie syllabique ; vous pouvez vous servir constamment du leitmotiv, écrire en contrepoint calqué sur celui des *Maîtres Chanteurs*, et de *Parsifal* ; vous pouvez choisir vos sujets dans la légende, attribuer à vos personnages une valeur symbolique, et n'être pas wagnérien du tout ! Tout cela est absolument secondaire, n'a guère plus d'importance que les dessins d'un moule sur le goût d'une pâtisserie.

Ce qui est capital en revanche, mais échappé à toute analyse objective, c'est la matière d'une œuvre d'art, cette cristallisation soudaine de la

pensée en certains éléments concrets, cette traduction en langage sonore — s'il s'agit de musique — de tous les mouvements provoqués chez les créateurs par les phénomènes de la vie.

C'est la matière d'une œuvre qui synthétise directement toute la personnalité d'un auteur, ce n'est point la forme qu'il adopte ou qu'il crée. Sans doute la forme, en art, est souvent une émanation de la matière et je vous concède qu'elle est plus facilement définissable. Mais comme elle nous trompe fréquemment ! Comme elle varie chez un même maître suivant ses diverses manières ! Comme elle dissimule souvent sous un masque hypocrite une complète absence d'émotion ! Et parfois, au contraire, par une sorte de pudeur hautaine, comme elle cache sous des dehors classiques un individualisme débordant !

La forme peut mentir de mille façons, la matière ne ment jamais ! Si la chimie esthétique était possible — en d'autres termes, si la beauté était un phénomène objectif susceptible d'analyse — on pourrait définir l'art de chaque compositeur par une formule unique, purement qualitative, indépendante de toute morphologie, et l'on retrouverait aussi bien tous les éléments constitutifs d'un génie musical dans la première mélodie échappée à sa plume adolescente et coulée dans les moules d'un devancier que dans les plus belles pages de sa maturité, alors que cette matière s'est fixée, par sélections successives, sous certaines formes d'équilibre typiques.

En histoire naturelle la forme des individus, qui frappe tout d'abord les observateurs superficiels, n'a pas de valeur spécifique. Le physiologiste base ses classifications sur des caractères plus intimes : la chauve-souris n'est pas un oiseau bien qu'elle vole et le cloporte est un crustacé comme la langouste.

Si la matière d'un chef-d'œuvre ne peut pas se définir, du moins le dégustateur la différencie-t-il de la matière des autres créations artistiques et d'autant plus nettement qu'il est lui-même plus artiste. C'est elle seule qui nous permet de juger de l'inspiration d'un créateur, phénomène qui, sans cela, nous échapperait totalement. Nous ne pouvons savoir si le Carolus Dubroquens d'Anatole France a vraiment le génie qu'il s'attribue, puisque son grand tableau, il le conserve toujours là, dans sa tête ! Mais que ce romantique attardé prenne un pinceau, peu nous importe qu'il se serve de la forme d'Ingres ou de celle de Delacroix ; nous verrons bien dans la matière de son œuvre, je n'entends point dans la substance industrielle qu'il déposera sur la toile, mais dans le caractère de cette substance, dans son accent, dans sa valeur décorative, dans les rapports presque insaisissables de ses lignes et de ses couleurs avec les prototypes vivants qui l'auront inspirée, nous découvrirons dans cette matière qui, plus encore que le style, « est de l'homme même », quels furent la vision du peintre, sa bonté, ses rêves et l'énergie de ses aspirations intimes.

Lorsque nous voulons savoir comment la musique française fut wagnérienne pendant quinze ou vingt ans, c'est donc uniquement son caractère matériel que nous devons examiner pour trouver à cette demande une explication plausible. L'inspiration des artistes, nous venons de le voir, n'est pas directement perceptible et

leur forme n'a qu'une valeur d'indication toute superficielle. Ce fut vraiment la matière musicale wagnérienne qui influença, pendant près d'un quart de siècle, la matière musicale française. La *Tétralogie* et *Tristan* s'assimilèrent en quelque sorte toute la substance sonore créée chez nous par une génération de compositeurs. Quelquefois cette assimilation fut si complète que, même chez un maître ardent et généreux comme Chabrier, des pages entières semblent un pur pastiche de l'art wagnérien. Il existe une force mystérieuse en vertu de laquelle les sonorités combiées par un grand musicien, les couleurs amalgamées par un grand peintre, les mètres agencés par un grand poète entraînent, dans un mouvement presque identique au leur, tous les groupes de sensibles conçus pendant une période plus ou moins longue après leur éclosion. C'est là un phénomène d'organisation en quelque sorte mécanique : tel tourbillon musical (pour nous en tenir à cet art), exerce une attraction fatale sur les autres mouvements sonores en formation dans une certaine zone. Il n'est plus pour ceux-ci d'équilibre en dehors d'un rythme facilement reconnaissable qui, non seulement se propage à travers la masse des cellules thématiques nées dans le cerveau génial, mais impose encore ses « formes et nombres » à toutes les conceptions phoniques en germe dans beaucoup d'autres esprits.

En cherchant une comparaison à ce phénomène dans le domaine trop défini et trop connu de la gravitation sidérale, nous risquerions de nous en faire une idée fautive. Mais la physique moderne nous offre quelques images de cette espèce d'assimilation, où l'on serait tenté de voir l'intervention de je ne sais quelle force vivante et volontaire. C'est ainsi, par exemple, qu'en vertu d'une étrange loi de mimétisme atomique, la glycérine est susceptible de se cristalliser au contact d'autres cristaux de glycérine préalablement formés, sans que l'on puisse fabriquer à volonté de ces cristaux ; sans même que l'on sache par suite de quelles circonstances les premiers d'entre eux se sont produits fortuitement, il y a quelques années, au cours d'un transport de cette substance.

Ainsi telle matière artistique nouvelle, la musique wagnérienne, je suppose, émanation pour ainsi dire spontanée d'une intelligence humaine dans un milieu donné, détermina par son contact une cristallisation analogue de toute la matière musicale d'une époque. Encore fallait-il, pour que cette assimilation se produisît, qu'il y eût étroite parenté entre les concepts du créateur génial et la mentalité de ses satellites. Ceux-là furent wagnériens qui, par leur vie, leur culture littéraire et artistique, leur éducation technique, leur moralité même, se rapprochaient suffisamment de Wagner pour offrir à son influence des matériaux susceptibles de s'agencer conformément aux angles et aux plans de l'architecture tristesque.

Puis, peu à peu, l'action du génie s'affaiblit, s'atténua, disparaît, soit parce que la pensée des créateurs nouveaux devient trop différente de celle du chef d'école pour s'adapter à ses formes d'équilibre ; soit parce qu'à un certain point de saturation le milieu ne se prête plus à une éclosion d'entités viables — telle forme d'art meurt de ses excès même, étouffée par sa surproduction et surtout par les déchets de ses

productions inférieures ; soit enfin qu'il y ait une sorte de sénescence dans la vigueur assimilatrice, une atténuation de virulence de la matière géniale, pour s'être trop souvent inoculée dans d'autres ouvrages, où ses adversaires la combattirent victorieusement. Ce sont là de difficiles postulats que la psychologie résoudra plus tard, quand l'esthétique, débarrassée de ses dogmes, aura cessé de chercher la solution des problèmes du beau dans le vain examen des œuvres pour ne plus l'étudier que dans l'émotion individuelle des artistes, ce réactif si merveilleusement sensible !

Quoiqu'il en soit le wagnérisme créateur est mort en France, parce qu'il y a eu dans notre pays trop de compositeurs wagnériens, bons ou mauvais. Cela ne veut pas dire que l'admiration pour Wagner, même chez les créateurs les mieux doués, doive mourir aussi. Loin de là, et ceux même qui affectent de le traiter maintenant comme une sorte de don Quichotte de la symphonie ou de ferblantier épique, me rappellent ces libertins mal assurés qui invectivent le bon Dieu, parce qu'ils en ont la frousse.

Mais voici que, revenus à des sensations musicales plus françaises et reprenant la tradition où elle s'était interrompue, c'est-à-dire aux maîtres comme Bizet, Lalo ou Massenet, qui, ayant suffisamment ignoré Wagner pendant leur adolescence pour échapper à sa hantise, créèrent suivant les normes de notre tempérament national, ils s'imaginent reculer de cent cinquante ans en arrière, font table rase non seulement du romantisme musical, mais encore de la grande époque classique et déclarent « urbi et orbi » succéder directement au père Bach. Si le père Bach s'en venait faire un tour à la *Scola Cantorum* ou à un concert de la *Société Nationale*, je crois que sa mine suffirait à détronquer les contempteurs du « vieux sourd. »

Au fond cette dévagination qui fut lente, comme toute évolution (1), n'a pris que depuis le succès de *Pelléas*, le caractère aristocratique et presque agressif, que nous lui voyons aujourd'hui. Dans son curieux roman scientifique, *Les premiers hommes dans la lune*, Wells nous montre deux explorateurs, encore mal adaptés à la pesanteur sélénique, faisant des bonds de quinze ou vingt mètres, quand ils veulent sauter seulement à quelques pieds devant eux. Nos jeunes dévagnésés me paraissent victimes de l'illusion contraire. A peine libérés des lisières polyphoniques, ils sont tellement étonnés de marcher presque seuls qu'ils prennent leur petit recul de quelques années pour un *rétro* séculaire.

Il y a dans cette illusion beaucoup d'ingratitude et beaucoup d'enfantillage, ce qui est tout un, et je sais un homme, (je ne le connais pas personnellement et puis librement échafauder ma petite hypothèse), je sais un homme qui doit bien rire *in petto* de toute l'importance que se donnent nos bourdons musicaux, je veux dire les critiques et théoriciens, hérauts et bannerets de la jeune école. Cet homme, c'est M. Massenet. Il ne s'agit pas ici de défendre le compositeur contre les reproches, justes en

(1) Je lui consacrai un article dès le mois de janvier 1900 sous ce titre : *De la disparition de l'influence wagnérienne chez les jeunes compositeurs.*

partie, que peuvent lui adresser ses adversaires ; les *Erynnies* et *le Roi de Lahore*, *Manon*, *Werther* et *le Jongleur de Notre-Dame*, le défendent mieux que ne saurait le faire ma pauvre petite plume, pour alerte qu'elle soit. Mais vraiment il doit rire ! Il a vu tous ses cadets verser dans la polyphonie à outrance, parfois avec infiniment de talent, user à qui mieux mieux du leitmotiv, et quels leitmotiv ! tirés du baril à doubles-croches comme on tire du sac les boules de loto, ne plus jurer que par *Rheingold* ou la *Gotterdammerung* ; il les a vus écrire pour la voix comme des savetiers et instrumenter comme de vrais démons. Lui continuait, en bon successeur de Gounod et de Bizet, en bon camarade du classique Saint-Saëns, à faire son métier comme un ange et à chanter, n'importe quoi bien souvent, mais toujours avec tant de charme ! Puis il a élevé des petits poussins, des tas de petits poussins qui lui faisaient honneur, le pigeaient effrontément, le débinaient en public et l'admiraient tout au fond d'eux-mêmes. Le père Franck, de son côté, avait élevé d'autres petits poussins plus respectueux, dont l'un est un grand maître, qui, à son tour, fait d'autres élèves, mais ne peut leur insuffler que son savoir, sans sa grandeur. Et toutes ces couvées de la rive droite et de la rive gauche, après avoir piaillé des tas de cris compliqués, compliqués, compliqués, s'avisent un beau jour que Wagner n'existe pas et que Beethoven était devenu infirme trop jeune pour avoir l'oreille musicale. En revanche Monteverde et Rameau possédaient un immense génie et Claude-Achille, leur héritier direct est né. Claude-Achille doit joliment s'en amuser aussi, car il sait bien que Massenet fut son maître et non Rameau, ni Couperin. Peut-être dit-il quelquefois le contraire, pour faire plaisir aux petits rosiers remontants qui lui font de si brillantes couronnes, mais il est trop doué lui-même pour avoir peur de reconnaître qu'entre les poèmes symphoniques et les ballets de Massenet et ses pièces de piano ou d'orchestre à lui, il y a tout juste la même différence qu'entre la marche 24 et la marche 25 d'un bel escalier de marbre rose.

Tandis que les prégluckistes, fouillant les ténèbres du moyen âge et de la Renaissance s'attribuent je ne sais quelle origine sporadique, d'autres fort heureusement, comme le lotharingien Pierné ou comme l'helvète Jaques-Dalcroze, croient tout simplement continuer la tradition française et ne rougissent pas de leurs maîtres Massenet et Delibes, tout en reconnaissant la part énorme de progrès qu'ils doivent à l'auteur de *Parsifal*. Mais qui vais-je m'aviser de citer là ! et qu'est-ce que l'adorable *Croisade des enfants* ou que le délicieux *Bonhomme Jadis* au prix du plus bref « trémolo d'avant-garde » de M. Maurice Ravel, le mot n'est pas de moi, je vous prie de le croire, ou de la plus courte page d'album de M. Déodat de Séverac... ceux là qui ont vraiment « vomé » le wagnérisme !... Qu'il doit encore sourire, le jeune grand-père, devant la prétention de tous ces massenetistes honteux de ne procéder non plus aucunement de Wagner. Comme si *Pelléas* pourrait mieux se concevoir sans *Tristan* que sans *Manon* ! Esprits étrangement dénués de philosophie, nos grands augures de la musique, dans leurs invectives hargneuses ou dans leurs sévères

mandements n'oublent qu'une chose, c'est que tout en tout dépend de tout, et s'ils sont de fameux musicographes, ils sont, par contre, de fichus penseurs !

Croient-ils vraiment que, pendant vingt années et davantage, nos oreilles ont pu s'emplier, des heures et des heures durant, des sonorités de la *Tétralogie* et des *Maîtres* et que notre cerveau ne s'en est point définitivement modifié, qu'aucune intoxication n'est résultée pour nous de ce breuvage, dont César Franck, feuilletant un jour la partition de *Tristan*, murmurait avec effroi à chaque page tournée : « C'est du poison ! c'est du poison ! » Singuliers mithridates convaincus qu'ils ont éliminé tout le virus, parce qu'ils en sont saturés.

Mais que vais-je parler de virus ou de poison ? Non certes, le wagnérisme ne fut pas cela pour nous ! Non seulement parmi les œuvres françaises wagnériennes, il y en eut de grandes et de belles, le *Wallenstein* de M. d'Indy ou la *Gwendoline* de Chabrier sont là pour le proclamer splendidement, mais cette influence fut bonne sûrement, puisque nous avons pu reconquérir si vite notre autonomie musicale avec cette admirable énergie qui tant de fois, refit française la pensée de France, que de généreux engouements avaient faite étrangère.

Crier *raca* au wagnérisme, en admettant que le wagnérisme ait été un danger pour nous, ce serait insulter le malheur passé, qui nous rend plus forts, plus nobles, plus humains !

JEAN D'UDINE.



Le *Monde Musical* publiera prochainement :  
*Une Nuit de Walpurgis musicale*, par  
FÉLIX WEINGARTNER;

Une nouvelle suite d'articles de JEAN HURÉ;

La suite de la *Consonance* de G. DAUMAS;  
Des PLANCHES HORS TEXTE et de  
nouvelles MONOGRAPHIES MUSICALES.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

## LE DRAME LYRIQUE

de RAMEAU à GLUCK

(Suite et fin)

Il faut en arriver à Jomelli et Pergolèse, deux esprits créateurs plus puissants et plus inventifs, pour constater une réelle amélioration dans le style dramatique italien. C'est bientôt l'époque où Gluck créera ses immortels chefs-d'œuvre, et l'insipide et plat opéra italien, figé jusqu'à présent dans une attitude roide e. gauche (je ne dis pas conventionnelle car le théâtre tout entier n'a été, n'est et ne sera jamais qu'une convention), l'opéra italien, dis-je, suivant le mouvement régénérateur qui l'entraîne vers plus d'action

et plus de sincérité, va vivre d'une vie nouvelle.

Nicolas Jomelli (1714-1774) est né à Anvers dans le royaume de Naples. Elève du savant professeur napolitain Durante, il reçut aussi les conseils précieux de Féo et de Léo. Il ne semble pas avoir, dès l'abord, beaucoup profité de ces enseignements ; c'était l'avis de Piccini, avouant que Jomelli ne possédait qu'une science fort restreinte en sortant du Conservatoire. Cette science il ne tarda pas à l'acquiescer et à la développer, toutefois ses débuts ne laissent pressentir ni l'originalité de son tempéramment ni son entente future de l'harmonie et du contrepoint, ni son habileté à manier les voix.

Voulant d'abord écrire pour l'église, il se fixe à Rome et se livre assidûment à l'étude des maîtres anciens et du style sévère et fugué, étude fort négligée par les compositeurs d'alors. Quelques cantates furent remarquées. Il fait jouer aussi un opéra : *l'Erreur Amoureuse*. Le succès en est énorme et décide de sa carrière. Le théâtre et ses triomphes, souvent si passagers, exerce un tel attrait sur les artistes et sur les compositeurs italiens en particulier, que l'on peut avancer que ceux qui n'y sacrifièrent point définitivement (et ils sont rares) sont ceux là seuls dont l'insuccès flagrant vint décourager les efforts.

A Rome Jomelli fait jouer *Il Ricinero*, *l'Astermiase* ; à Bologne, *l'Ezio*. Il fait alors la connaissance du Padre Martini qu'il étonne en traitant avec grande habileté un sujet de fugue proposé par celui-ci. Les conversations avec le savant théoricien étaient fort instructives, il sut en profiter.

De retour à Naples, Jomelli y triomphe avec *Eumène* ; à Venise, même enthousiasme pour *Méropé*. Il est nommé directeur du Conservatoire des filles pauvres. Il écrit alors quelques beaux morceaux d'église, dont son *Laudate* à huit voix, œuvre de style large et aisé. Après l'exécution de son *Artaserse* à Rome, il est nommé maître de chapelle adjoint à Saint-Pierre du Vatican ; mais il quitte ce poste bientôt pour celui de Maître de Chapelle à Stuttgart et compositeur de la Cour. C'est en 1754 qu'il quitta l'Italie pour l'Allemagne où il resta vingt ans. Ce séjour eut la plus heureuse influence sur son style et l'on peut dire que c'est à partir de ce moment qu'il produisit enfin des œuvres fortes et personnelles, d'allure plus large et plus soutenue, d'instrumentation plus nourrie et contenant des modulations plus variées et plus riches.

Sans modifier complètement la forme de l'opéra italien tel qu'il était à cette époque, Jomelli l'améliora grandement par l'importance donnée à l'accompagnement et surtout par la transformation de l'insipide aria, coulé toujours dans le même moule. Cette forme vieillote de l'Adagio suivi de l'allegro avec reprise finale de l'Adagio a été, pour quelques maîtres, l'occasion de réels chefs-d'œuvre.

Gluck s'en servit lui-même assez souvent avec bonheur ! Mais que l'on songe à un opéra entièrement formé d'airs semblables, séparés les uns des autres par de très courts récits bâtis sur des formules toujours pareilles, cousus à la suite les uns des autres, et toujours sur le même patron ! Jomelli donna plus de développement aux récitatifs, qu'il soigna davantage, s'attachant à la justesse de l'expression. Puis il supprima le retour à l'Adagio, allongeant l'allegro en lui donnant plus de chaleur et de mouvement, dans une gradation très heureuse de l'effet.

Cependant ce style déplut aux Italiens lorsqu'il revint dans sa patrie. Les nouveautés sont toujours mal accueillies. Les modulations surtout déroutèrent les oreilles habituées depuis longtemps aux tranquilles promenades du thème de la tonique à la dominante et de la dominante à la tonique, avec quelques rares et courtes incursions dans les tons très voisins.

Jomelli avait 58 ans, il fut très affecté de ce retour de fortune. Il avait conscience de ses progrès et d'avoir fait faire un pas à l'art musical. Le roi de Portugal lui commanda une *Armide*, qui peut-être considérée comme son œuvre la plus parfaite, mais dont le succès fut très modéré. Son *Démofonte* et son *Iphigénia*, sur lesquels il fondait de grands espoirs, tombèrent à plat. Il se découragea de plus en plus. Une attaque d'apoplexie le terrassa quand il venait de terminer un *Miserere* à deux voix, d'inspiration élevée mais de style plus dramatique que religieux comme du reste toute sa musique d'église.

H. WOOLLETT.



## Le Duel Vincent d'Indy

La reprise de *Iphigénie en Aulide* a donné lieu à un incident des plus vifs entre M. Vincent d'Indy, d'une part, et MM. Alb. Carré et Jules Bois, d'autre part.

Cet incident a été provoqué par un article intitulé : *De la Sophistication de l'œuvre d'art* (1), dans lequel M. V. d'Indy, critique d'une manière excessivement vive l'interprétation du chef-d'œuvre de Gluck à l'Opéra-Comique. En voici les passages essentiels :

*Cet infortuné chevalier Gluck n'a vraiment pas de chance ! violemment attaqués pendant sa vie, il faut qu'après sa mort, ses œuvres soient présentées, de façon à donner amplement raison à ses adversaires, les Piccinistes !*

*Que manque-t-il donc, va-t-on me dire, à l'exécution d'Iphigénie à l'Opéra-Comique ? Les chanteurs sont des artistes de premier ordre, l'orchestre est admirable d'ensemble, pas une note ne manque à l'appel, les décors sont superbes, le ballet... oh ! le ballet surtout est un véritable charme pour les yeux...*

(1) *Comœdia*, 28 décembre 1907 et numéros suivants.