

aus dem Jahre 1892, betrachtet werden. Mit diesem Werke wollte Sibelius, wie es in einem Brief heißt, eine Musik „ganz und gar in urfinnischem Geiste gehalten“ schreiben. Die Inspiration hierzu erhielt er aus dem finnischen Runengesang. Er wollte zwar nicht nachahmen, übernimmt aber gewisse charakteristische Stilzüge, zum Beispiel eine rezitativische, erzählende Form mit Tonwiederholung. Die neuere Sibeliusforschung meint, daß wir hier eine der Quellen zu der bewußt monotonen Melodik und Stimmung haben, die man hier und da in Sibelius' Musik antrifft, unter anderem im dritten Satz der Kullervosymphonie: [Vorführung].

Die norwegische Musikforschung hat sich in sehr großem Umfange dem Studium von Grieg gewidmet, teils mit bedeutenden Umwertungen und Umcharakterisierungen als Ergebnis. Ebenso hat man ja in Finnland Sibelius große Aufmerksamkeit gewidmet, wenn vielleicht auch ein wissenschaftlich begründetes Standardwerk noch nicht vorliegt: es ist jedoch in Vorbereitung. In Dänemark und Schweden dahingegen ist eine weitgehendere Forschung hinsichtlich der nationalromantischen Fragen noch nicht durchgeführt. Das bedeutet, daß die hier gemachten Ausführungen vielleicht einmal in der Zukunft in verschiedenen Punkten berichtigt werden müssen, das bedeutet auch, daß wir hinsichtlich einiger Probleme direkt an der Forschung innerhalb anderer geographischer Gebiete, beispielsweise Böhmen, interessiert sind. Jedenfalls sind wir auch aus einem schwedischen Aspekt heraus in hohem Grade daran interessiert, was eine Forschung aus einer nationalromantischen Perspektive für ein Resultat in Deutschland ergeben würde: Nationalromantik dabei nicht als eine Bewegung nur in den europäischen Randgebieten beurteilt, sondern als eine nationale Ideenströmung auch in den großen Kulturländern. Die nordische Romantik ist ja aus verschiedenen Aspekten von der Stilentwicklung in der deutschen Tonkunst abhängig. Äußerlich gesehen, hätte dies zu einer ganz chamäleonischen Stilsituation führen können — also in denjenigen Fällen, wo diese Eindrücke sich mit nordischem Volksmusikstoff vermählt haben. Dies ist jedoch nicht der Fall. Das beruht teilweise darauf, daß die Struktur der Volksmusik sich in vielen Fällen nicht radikal beispielsweise von derjenigen des deutschen Volksliedes unterscheidet, es beruht aber teilweise auch darauf — wie ich bereits angedeutet habe —, daß soviel in der deutschen Romantik in bezug auf ihre Ideensphäre an die nordische Nationalromantik erinnert: von den Liedern bis zum Wagnerdrama.

Ich will nicht weiter auf die uns bevorstehenden Arbeitsaufgaben eingehen. Zwei Punkte sind jedoch abschließend noch einmal zu betonen: es betrifft die Rolle des Leipziger Konservatoriums und die Rollen Mendelssohns und Schumanns. Wir berühren hiermit nicht nur eine Stilfrage, sondern auch eine kompositionstechnische Qualitätsfrage. Der andere Punkt betrifft die Bedeutung, welche die Volksmusikforschung und die Erforschung der Geschichte der Volksmusikinteresses für die Untersuchungen der nationalromantischen Stilmittel einmal bekommen können.

MARC HONEGGER / STRASBOURG

La Musique Française de 1830 à 1914

En 1830, la France sort à peine de la grande aventure idéaliste et sanglante de la Révolution et de l'Empire. La destruction des maîtrises, la disparition provisoire de la musique religieuse, la mobilisation totale des esprits durant près de vingt ans, tout cela, dans le premier quart du XIX^e s., a collaboré pour ne plus rien laisser subsister des longues traditions qui, à la fin du XVIII^e s., assuraient à la musique française sa personnalité et son rayonnement. La Révolution avait détruit non seulement la musique religieuse mais encore

la vie musicale des salons, base de la musique de chambre, et toute la musique symphonique qui ne fût pas utilitaire. Elle n'avait laissé subsister que le théâtre et principalement l'opéra-comique, encore sous le souvenir de la vieille querelle introduite par les Encyclopédistes à propos des Bouffons italiens. Lorsque, lentement, le Consulat et l'Empire laissèrent se reconstituer une vie musicale, il fut d'autant plus convenu que la musique était une affaire italienne que Napoléon, né tout juste un an après la scission de sa Corse natale d'avec la République de Gênes, n'appréciait guère d'autre musique que l'italienne, trouvant naturel que les postes de commande de la musique française fussent confiés à Paris à Spontini ou à Cherubini. La fondation même du Prix de Rome en 1802 est un témoignage de cette croyance que traduisait Alfred de Musset vers 1840 dans *Lucie*:

« Fille de la douleur! Harmonie, harmonie,
Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux! »

L'enseignement du Conservatoire, fondé sous la Révolution et confié en 1821 à Cherubini, ne pouvait qu'aggraver la sujétion: le Conservatoire avait d'abord été conçu pour les besoins de la Révolution comme une pépinière de musiques militaires — on y comptait en 1795 dix-huit classes de basse; sous l'Empire, il devint une école préparatoire au théâtre et le demeura jusqu'au début du XX^e s. C'est à Gabriel Fauré que l'on doit son orientation nouvelle vers la musique symphonique et la musique de chambre.

Ainsi donc, vers 1830, la capitale est officiellement une ville musicale italienne. Lorsqu'il arrive à Paris en 1831, ce n'est pas Beethoven mais Bellini, voire Donizetti, que Chopin choisira comme étalon de la gloire musicale. Succédant à Gossec, à Grétry, à Méhul et à Lesueur, vétérans de l'ancien régime ou des premiers jours du nouveau, les membres de la haute société musicale française, Auber, Halévy, Herold, Boïeldieu, Meyerbeer même, ou Adolphe Adam, seront tous les défenseurs de la tradition italienne.

A l'écart cependant, un jeune artiste, le seul grand créateur français de son temps, Hector Berlioz. Il va réintroduire dans la musique française le sens de la vérité dramatique, le sérieux, la profondeur des sentiments, la richesse humaine et l'idéalisme qui lui font cruellement défaut, en puisant le meilleur de son inspiration dans le *Faust* de Goethe, dans Shakespeare, dans l'*Enéide* et, enfin, dans le bouillonnement ardent de son imagination et de ses sentiments intimes. Son admiration passionnée pour Gluck et Beethoven lui indique la voie d'un lyrisme élevé et lui ait rechercher les valeurs proprement musicales de son art, qui, bien que de qualité inégale, tranche nettement sur celui de ses contemporains. Alors que le romantisme d'un Liszt, d'un Wagner, d'un Richard Strauss et l'art coloré des russes, de Glinka à Rimsky-Korsakoff, lui devront une part d'originalité appréciable, le rayonnement de son œuvre demeurera nul de son vivant en France où il ne s'étendra qu'à partir de 1877.

Berlioz ne peut donc être rendu responsable du grand renouveau qui va s'emparer de la musique française à partir de 1860 environ. Le rôle d'initiateur échoit presque en totalité à la musique allemande classique, dont le cheminement en France avait débuté dès la fin du XVIII^e s. Si Haydn fut très vite connu et apprécié en France où ses symphonies étaient exécutées à la perfection bien avant 1800, Mozart et surtout Beethoven furent plus longs à s'y faire admettre. Le mérite en revient à la Société des Concerts du Conservatoire, fondée à Paris en 1828, et à son chef François Habeneck, qui, entre 1828 et 1831, fit entendre la première audition intégrale de toutes les symphonies de Beethoven. Dès le début de son activité, ce sont les noms de Haydn, Mozart et surtout celui de Beethoven qui forment l'essentiel des programmes de la Société, suivis par Weber, Gluck, Haendel, et par Mendelssohn à partir de 1842. En 1859, l'auteur de l'*Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire*, Elwart, exprimait le vœu qu'une plus grande place y soit réservée à J. S. Bach, dont

l'organiste Boëly, introducteur de Beethoven en France avant Habeneck, s'était fait à l'orgue de Saint-Germain l'Auxerrois l'ardent propagateur.

Parallèlement à cet effort, de nombreux musiciens d'Allemagne ou d'Europe centrale installés en France — dont Ladurner et Reicha¹ — avaient révélé à leurs élèves la musique de chambre de Haydn, Mozart, puis de Beethoven. A leur tour, des virtuoses comme Liszt et Saint-Saëns répandront la bonne parole en défendant la musique de piano de ces maîtres au cours de leur carrière itinérante.

Le classicisme allemand donne alors à la France les modèles d'un art noble et profond et d'une technique admirable, apparemment insurpassable, qui, à ce titre, va servir rapidement de base à l'enseignement de la musique. Mais il lui offre surtout un exemple d'idéalisme, de désintéressement et d'amour inconditionnel de l'art que le théâtre lyrique du XIX^e s., asservi à la foule et condamné au succès de masse, était incapable de lui donner. La plupart des artisans du renouveau musical français du XIX^e s., attirés à la musique par le classicisme allemand, seront animés par un ardent idéalisme et par des qualités humaines exceptionnelles. Leur culture générale sera souvent élevée. Ce sont là, sans doute, quelques unes des raisons profondes de l'éclat et de la qualité de la nouvelle école française.

Mais, à cette influence étrangère bénéfique s'ajoute, après l'issue désastreuse de la guerre franco-allemande, l'effet d'un sursaut national vigoureusement ressenti dans toutes les couches de la société. Le 17 novembre 1871, un groupe de musiciens, parmi lesquels Franck, Lalo, Massenet, Bizet, Alexis de Castillon, Duparc, Fauré, se réunissait sur l'initiative du chanteur Romain Bussine et de Camille Saint-Saëns pour former à Paris la *Société Nationale de Musique*. Sa devise: « *Ars gallica* ». Dans l'article premier des statuts définissant les buts de l'association, la phrase suivante: « *Encourager et mettre en lumière, autant que cela sera en son pouvoir, toutes les tentatives musicales, de quelque forme qu'elles soient, à la condition qu'elles laissent voir chez leurs auteurs des aspirations élevées et véritablement artistiques.* » Jusqu'à Debussy, la plupart des musiciens français se feront connaître au public parisien par son intermédiaire. L'essentiel de leur effort créateur, ils le feront porter loin de la musique dramatique, dans le domaine de la musique de chambre et de la musique symphonique, donnant ainsi à la musique française une orientation toute nouvelle. Désignés d'abord par le terme quelque peu méprisant de « symphonistes » par ceux qui ne concevaient pas de musique hors du théâtre, le prestige et les honneurs ne devaient leur venir que plus tard, après que la création de sociétés symphoniques rivales de la vieille *Société des Concerts du Conservatoire* leur eût permis de se faire connaître à un large public. Jules Pasdeloup, de 1861 à 1884, et surtout Edouard Colonne à partir de 1873 devaient s'appliquer à révéler aux parisiens les œuvres de Berlioz, Bizet, Saint-Saëns, Lalo, puis Debussy et enfin Ravel, pendant que Charles Lamoureux faisait des *Nouveaux Concerts* fondés en 1881 le centre du wagnérisme à Paris.

Parmi les musiciens qui prirent leur essor entre 1860 et 1870, on a coutume de distinguer les « classiques » et les « franckistes », ces derniers représentant avec Berlioz la contribution française au romantisme musical.

Les classiques, imbus de l'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, sans oublier J. S. Bach, eurent pour chefs de file Charles Gounod, Georges Bizet, trop tôt disparu à l'âge de trente-sept ans, et Camille Saint-Saëns. Quoiqu'ils soient aujourd'hui généralement délaissés des musiciens, leur influence fut importante; leur contribution à la physionomie musicale du XIX^e siècle reste irremplaçable. Gounod a traité l'opéra traditionnel avec un goût très sûr et une science inhabituelle en ce genre, mais il a contribué avant toute chose à donner à l'expression mélodique de l'école française une souplesse, un charme intime et une clarté

¹ Parmi les élèves de Reicha: Liszt, Berlioz, Franck, Gounod.

caractéristiques. Bizet a communiqué à sa musique une vivacité, une chaleur et une couleur toutes méditerranéennes, qualités en lesquelles Nietzsche voyait l'antidote du wagnérisme et des brumes nordiques. Cependant Gounod comme Bizet ont travaillé avant tout pour le théâtre. Il appartenait à Saint-Saëns d'engager résolument la musique française dans la voie de la symphonie et de la musique de chambre, par la force de son exemple et par la haute qualité des œuvres qu'il donna en ce domaine. Il eût pu rester le guide des jeunes musiciens qu'il fut un temps si César Franck n'eût été un maître à penser, éveilleur de vocations, autrement plus attirant et rayonnant. La sensibilité, les qualités du cœur n'ont pas été chez Saint-Saëns à la hauteur de sa culture, de sa science et de son goût. S'il fut un brillant artisan de la musique au style châtié, soucieux de correction, d'élégance, ciseleur de formes au galbe parfait, l'émotion lui importait peu. Elle lui paraissait devoir découler du beau métier accompli avec amour. « *Se garder de toute exagération* », « *Conserver l'intégrité de sa santé intellectuelle* » : deux principes auxquels il est resté fidèle toute sa vie. Cependant, c'est à son enseignement, basé sur les classiques allemands, que s'est formé l'un des musiciens les plus remarquables de cette époque, Gabriel Fauré, en qui l'esprit français semble s'incarner à la perfection. Ne déclarerait-il pas tout devoir à Saint-Saëns, son professeur de piano à l'école Niedermeyer?

A quelques exceptions près — Berlioz en est une, Edouard Lalo une autre —, les romantiques français se confondent avec l'école franckiste. A la suite de César Franck, leur maître, ils s'élancent dans la direction indiquée par Saint-Saëns. Peu après 1870, les symphonies, les poèmes symphoniques, les concertos, les quintettes, quatuors, trios, sonates vont éclore en grand nombre, faits aux moules dont Franck avait donné les modèles, s'inspirant du Beethoven ultime mais aussi de Liszt et de Bach: forme ternaire cyclique, mouvement de sonate beethovenien, lied ternaire ou grande variation. Une écriture que l'on peut qualifier de symphonique étendra son vêtement lourd et compact ainsi que sa rhétorique non seulement sur la musique d'orchestre, mais aussi sur la musique de chambre et jusque sur la musique de piano. Les *Sonates* pour piano de Paul Dukas (1900), de Vincent d'Indy (1907) ou le *Quintette* de Florent Schmitt (1909) en porteront encore la marque profonde au début du XX^e s. Ces formes seront emplies d'un souffle dramatique intense: elles seront le théâtre d'une lutte grandiose où alternent le bien et le mal, la lumière et l'ombre, dans une recherche d'expression toujours plus intense. De par l'empreinte morale laissée par Franck sur ses disciples, le principe bon doit rester vainqueur en cette lutte ardente, ce qui confère fréquemment à la musique de cette école un caractère hymnique. L'influence de Bach se joint alors à celle de Beethoven et de Wagner en un art qui touche à la religion et qui est souvent une morale. Sans l'enthousiasme et l'exaltation qui éclatent dans l'art de Franck, Duparc, Chausson, d'Indy, Guy Ropartz, Pierre de Bréville, il n'y aurait pas eu d'école française; du moins, elle n'aurait pas atteint des sommets aussi élevés. A n'étudier que les plus grands d'entre eux, les dons sont variés: Franck se hisse sans peine, semble-t-il, au niveau du dernier Beethoven, mais avec une expression lyrique et dramatique tempérée par un sentiment d'adoration pur et tendre. On connaît la science contrapunctique et harmonique de son écriture, mais sa construction est lourde, constamment apparente. Ce liégeois d'origine est comme un primitif (au sens pictural) qui remplit des cadres préparés à l'avance d'une musique céleste mais dénuée de fantaisie.

Ses disciples sauront évoluer hors de la monotonie de ses conceptions. Henri Duparc, qui ne laisse que treize mélodies sur des poèmes de Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Jean Lahor, Baudelaire, est le créateur en France du lied romantique: le piano y joue un rôle symphonique d'une très grande importance.

Chausson est certainement l'un des mieux doués parmi les élèves de Franck. Très cultivé, féru d'orientalisme, riche, il est accessible à des impressions et des impulsions venant d'horizons beaucoup plus variés. Connaissant les liens d'amitié qui l'unissaient à Debussy, on ne

s'étonnera pas de trouver dans ses œuvres un sentiment poétique très fin, une recherche du coloris et le goût de l'étrange. Avant Debussy, il fait un emploi fréquent de la gamme pentatonique². Certaines de ses œuvres, par l'intensité exacerbée des sentiments qui s'y font jour, pourraient laisser pressentir l'expressionnisme. Mais Chausson, mort à quarante-quatre ans, ne put aller au delà de ce qui n'est qu'esquissé en son œuvre; peut-être en aurait-il été empêché par l'atmosphère esthétique qui l'entourait et aucun musicien ne s'est trouvé en France pour continuer cette voie amorcée.

Le maître dispar, c'est Vincent d'Indy qui va prendre la place de chef d'école et qui va infléchir le frankisme vers le « d'indisme » dogmatique, étroit et sectaire, dont son *Cours de Composition* tient lieu de Bible en la *Schola Cantorum* qu'il aida à fonder en 1896. La littérature allemande lui sera presque aussi familière que la musique allemande jusqu'à Schumann, Brahms et Wagner; il s'inspirera à ses débuts d'Uhland et de Schiller. Mais son hérité montagnarde — il était originaire du Vivarais — et le profond amour de la nature qu'il partagera d'ailleurs avec son disciple Déodat de Séverac, donneront à nombre de ses œuvres parmi les plus importantes un caractère poétique presque objectif, bien différent du romantisme de ses premières œuvres. La période dite « d'Agay », à partir de l'été 1917, qui nous valut quelques unes de ses meilleures œuvres, le verra même évoluer au contact d'une atmosphère méditerranéenne vers une sorte de classicisme français contrastant fortement avec ses œuvres de jeunesse et de la maturité. Mais à cette époque, les influences historicisantes du passé auront eu le temps de se faire jour.

Malgré l'attraction irrésistible exercée par l'astre wagnérien, au zénith à Paris entre 1880 et 1900, le mérite principal du compositeur allemand est d'avoir fait prendre claire conscience aux français de la nature de leur propre tradition et, jouant un rôle de catalyseur, de les avoir obligés à choisir entre les différentes tendances esthétiques qui se partageaient leur attention. D'autres influences que celle de la musique allemande se font jour vers cette époque auprès des musiciens français et leur permettront d'échapper très rapidement à l'emprise post-romantique et, plus tard, de faire l'économie de l'expressionnisme. L'esthétique intimiste qui anime l'art et la pensée française de la fin du XIX^e s. attirait les jeunes compositeurs vers la musique de chambre plus encore que vers l'orchestre ou le théâtre lyrique. Ce fut leur planche de salut face au wagnérisme.

Avec sa truculence auvergnate, sa verve rythmique et mélodique et le côté chatoyant de son langage harmonique, Chabrier (1841—1894) est un maillon essentiel de la chaîne qui entraîne les musiciens français hors du romantisme. Il commence à écrire des opérettes avant d'aborder l'opéra avec sa très wagnérienne *Gwendoline*. Pas de symphonie, de quatuor ou de sonate; sa fantaisie tendre et sa bonne humeur s'expriment dans des pièces de genre de forme libre: *España*, *Joyeuse Marche* pour orchestre, *Mélancolie*, *Idylle*, *Sous-Bois*, *Scherzo-Valse* ou *Bourrée Fantastique* (1891) pour piano, et dans des mélodies où, un siècle après *Platée* de Rameau, l'humour et la cocasserie font une nouvelle entrée en musique d'une manière tout aussi irrésistible.

Avec Chabrier, puis Fauré, Debussy et enfin Ravel, apparaissent des types d'artistes à l'individualisme franchement accusé qui, à la suite de Berlioz, marqueront la musique française d'un sceau original inimitable. En dépit d'une lourde sujétion initiale due à l'influence de l'Italie puis à celle de l'Allemagne, la musique française semble avoir retrouvé à leur apparition, en l'espace d'à peine trente ans, le secret d'un style personnel, national, bref la tradition française telle que l'histoire l'avait façonnée au cours des siècles.

Cette étonnante transformation n'a pas eu à l'origine de caractère historicisant, les monuments musicaux du passé français n'ayant pas été connus avant l'extrême fin du XIX^e s., à

² *Quatuor* avec piano, par exemple.

l'exception des clavecinistes Fr. Couperin, Chambonnières, d'Anglebert, Lebègue, Louis Couperin, Dandrieu, Daquin, Rameau publiés par L. Farrenc dans le *Trésor des pianistes* à partir de 1861. L'édition complète des œuvres de Rameau sous la direction de Saint-Saëns débute seulement en 1895, un an après qu'Henry Expert ait commencé à révéler au public les trésors de la Renaissance française. Enfin, ce n'est qu'en 1912 que A. Lavignac mettra en chantier avec de nombreux collaborateurs l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* à une époque où le style nouveau est fixé depuis une vingtaine d'années.

Sauf quelques très rares œuvres — la *Symphonie sur un chant montagnard* (1886) de Vincent d'Indy, par exemple —, le renouveau français n'a pas non plus pris sa source dans le folklore, quoique l'intérêt pour la musique populaire ait battu son plein à cette époque avec les travaux de Bourgault-Ducoudray, Weckerlin, Tiersot, parmi d'autres.

On ne saurait en déduire que les musiciens ont tout tiré de leur fonds personnel. Une influence capitale, essentiellement nationale, s'est exercée tout au long des trente dernières années du XIX^e siècle; elle est d'ordre esthétique. Rarement dans l'histoire des arts les barrières qu'élèvent autour des artistes la spécificité de leurs moyens d'expression ont été, semble-t-il, aussi faciles à franchir: peintres, musiciens, poètes et écrivains se sont abondamment fréquentés, réunis par des aspirations esthétiques voisines. Pour les musiciens à la recherche d'un art national, la peinture et la littérature ont prêté secours à point nommé. La mise en parallèle de l'impressionnisme pictural et des musiciens dits « impressionnistes » est un lieu commun qui figure dans chaque histoire de la musique. Mais des comparaisons de ce genre devraient être faites avec la plus extrême prudence.

On ne sait pas assez que Chabrier avait réuni de ses propres deniers une très importante collection de peintures impressionnistes, qui fut malheureusement dispersée à sa mort³. Elle rassemblait des pièces maîtresses de presque tous les grands noms de l'époque, entre autres une quinzaine de tableaux de son ami Manet, dont *Un Bar aux Folies Bergères*, huit Monet, deux Sisley parmi les plus beaux de ce peintre, sept Renoir au moins, deux Forain et, chose extraordinaire, un Cézanne, alors que la première exposition de ce maître, organisée par Ambroise Vollard, est postérieure de deux ans à la mort de Chabrier. Ceci en dit long sur la perfection du goût du musicien et sur son sens esthétique. Son œuvre, ainsi que son rôle dans le mouvement artistique de la fin du siècle, en sont éclairés d'un jour nouveau, essentiel. Chabrier, musicien indépendant, « *homme neuf, sans tradition derrière lui* »⁴, admirateur de Franck, de Wagner et de d'Indy, ami de Verlaine et des peintres impressionnistes, quels paradoxes!

Il semble, par contre, que Debussy n'ait pas été intéressé par la peinture impressionniste. Ses goûts allaient à l'estampe japonaise. Voilà de quoi inciter à une révision des étiquettes et à une étude plus scrupuleuse des rapports entre la peinture et la musique en France au XIX^e siècle!

Le rôle essentiel a été joué par la littérature. Pas un musicien qui n'ait été lié plus ou moins étroitement au brillant mouvement littéraire parisien, pas un musicien d'envergure, sauf Franck, qui n'ait mis en musique des poèmes de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Maeterlinck, pas un qui n'ait beaucoup lu. D'Indy, Debussy, Ravel ont même écrit des poèmes. Tous ont été façonnés au contact d'une nouvelle sensibilité poétique, à la fois intime et mystérieuse, en cherchant les accords possibles du poème et de la musique. Avant Duparc, Chausson, Fauré, Debussy, Ravel, la musique ne s'était encore jamais faite servante d'une pensée littéraire aussi attentive à la nuance. Mais, contrairement à l'art de Vincent d'Indy, on ne saurait ima-

³ Voir Desaynard (J.), *Chabrier d'après ses lettres*, Paris 1934. Note sur Chabrier collectionneur, pp. 352—354.

⁴ Desaynard, op. cit.

giner derrière le renouveau musical français une réflexion volontaire, bâtissant un système dogmatique. Pour reprendre une idée brillamment frappée par un jeune musicien⁵, le problème qui se posait aux compositeurs pouvait s'exprimer ainsi: „*Non pas construire, mais rêver sa révolution*“. Aux musiciens, il revenait donc de penser musicalement les idées esthétiques des poètes. *L'Art poétique* de Verlaine (1884) est suffisamment connu pour qu'il soit permis de n'en rappeler que quelques vers:

« *De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

.....

*Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

.....

*Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!*

.....

Prends l'éloquence et tords-lui son cou! »

Voici une phrase de Mallarmé qui semble faite pour Debussy:

« *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve . . .* »

Nous sommes présentement plus sensibles à ce qui peut relier les Fauré, Debussy et Ravel à l'actualité ou au passé immédiat, plutôt qu'au mouvement musical qui les a précédés. Ne semblent-ils pas faire front à la fois contre le classicisme et le romantisme? En dépit de leur diversité, des affinités communes apparaissent à mesure que le temps nous en éloigne, qui permettent de ressusciter à leur intention les termes d'*école française* et non plus seulement de musiciens français. En Debussy, les caractères du génie national paraissent s'incarner le plus totalement. Lorsqu'à partir de 1912 de nouvelles influences venues de l'étranger s'exerceront sur la jeune musique — primitivisme russe ou noir, expressionnisme, historicisme —, c'est contre Debussy que sera dirigée une réaction qui se rangera sous les bannières de Strawinsky, Satie et Jean Cocteau. Nous allons tenter de formuler brièvement ces caractères:

1. Le rôle premier de la musique est de plaire à l'oreille. Seule la beauté permet à la musique de faire recevoir ensuite, à qui l'écoute, ses suggestions les plus lointaines. Le souci de la belle matière sonore, la somptuosité harmonique et ses séductions les plus rares, la plasticité de la courbe mélodique qui évite soigneusement tous les angles cassant le mouvement en découlent tout naturellement. Il n'y a aucun hédonisme dans tout cela, mais une exigence primordiale de la latinité. Saint-Saëns avait déjà formulé des idées analogues; on sait le poids de son influence sur Fauré.

2. Le peu d'affinité pour les formes héritées de l'école allemande, devenues scolastiques par l'usage qui en était fait, est général chez les jeunes non-franckistes dès 1885. Ils cultivent avec prédilection les formes libres, seules convenables à l'expression de leur fantaisie et de leur sensibilité. La pièce de genre est élevée par eux à un niveau insoupçonné jusqu'alors.

⁵ Boulez (P.), art. *Debussy*, in *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Fasquelle, 1958—1961.

Suivant l'exemple de Mendelssohn, Schumann et Chopin, Fauré s'attache à partir de 1883 aux formes intimes de la musique de piano romantique. Il faut considérer ses *Romances sans paroles*, ses *Nocturnes*, ses *Impromptus*, *Barcarolles*, *Préludes*, non pas comme une musique de salon distinguée, un divertissement de la bonne société, mais comme de la musique pure. Avec Debussy et Ravel, les œuvres pianistiques et orchestrales deviendront des pièces uniques, faites « à moule perdu », où l'artiste donnera forme exquise à des impulsions d'un raffinement extrême, nées d'une curiosité que l'on pourrait qualifier de littéraire. La sensation fugace et le pittoresque poétique seront volontairement opposés à la sentimentalité, à la grandiloquence et à la construction académique avec son travail thématique dans le cadre d'une architecture fixée à l'avance. Mais si les lois de la construction se font plus souples, la liberté ne saurait dispenser ni de l'équilibre, ni de la justesse des proportions, ni d'une réflexion sur la forme. Les mots suivants prêtés à Debussy évoquant ses détracteurs en font foi: « *Les c . . . , ils ne voient pas que je construis.* »

3. L'un des caractères les plus remarquables de la musique française va de pair avec cette liberté de la forme: c'est l'extrême mobilité de la pensée musicale qui maintient en éveil les facultés de l'esprit et laisse à la merci du compositeur les limites du rêve qu'elle peut provoquer chez l'auditeur. Debussy a été très loin dans cette recherche. Son influence sur ce point précis semble retrouver auprès de certains musiciens actuels un regain de jeunesse.

4. Le souci de la nuance bannit de cette musique les couleurs crues et voyantes ainsi que toute outrance dans quelque domaine que ce soit. La force n'en est pas absente mais sévèrement contrôlée. Lorsque le sujet l'exige, Fauré ou Debussy savent être puissants; il suffit de rappeler *Prométhée* ou *Pénélope* ou l'acte IV de *Pelléas et Mélisande*.

5. Le raffinement aristocratique de l'école française est à mettre à l'actif de l'atmosphère intellectuelle et artistique de Paris. Toutes les œuvres du renouveau musical français ont été écrites à Paris ou pour Paris et l'on sait combien l'ambiance de la capitale était indispensable à Debussy pour créer.

6. Enfin une même situation sociale unit tous ces musiciens. Ils sont pour la plupart des compositeurs indépendants. On approche alors du point ultime de l'évolution qui a progressivement rejeté l'artiste en marge de la société. La liberté qui lui échoit en contrepartie lui impose de recréer son art entier à partir de sa propre individualité. Seuls les plus doués et les plus imaginatifs y parvinrent, ce qui explique en partie la révolution du langage musical que fut cette révolution esthétique, mais leur œuvre parcimonieusement mesurée en regard de la production d'un Bach, d'un Haendel, d'un Telemann ou même d'un Rameau, nous indique clairement les difficultés qu'ils eurent à surmonter.

Quelques mots encore sur le cheminement de la pensée de Fauré, souvent méconnu en France et hors de France, qui offre l'image d'une ascension continue. Parti aux environs de 1860 d'un art de salon encore proche de la romance (les premières mélodies), sa musique va se charger au gré des ans d'une richesse expressive pleine d'une chaude humanité (*La bonne Chanson*, 6^e et 7^e *Nocturnes*), en s'épurant progressivement de toute trace de sentimentalité, pour atteindre à la fin de la carrière du musicien à une spiritualité et un langage dépouillé dont la musique offre peu d'exemples (11^e *Nocturne*, par exemple). Les dernières œuvres de Fauré, très linéaires, n'ont pas encore rencontré auprès des musiciens tout l'intérêt auquel elles semblent avoir droit. Cependant il ne manque pas de voix pour dire qu'elles représentent un moment essentiel de la musique française. Paul Collaer n'a pas hésité à écrire⁶ qu'après

⁶ Collaer (P.), *La Musique moderne*. Bruxelles, 1955, f. 118. « Parti d'une conception plus traditionnaliste que celle de Debussy, Fauré s'est, dans ses dernières œuvres, trouvé plus proche de la nouvelle musique que ne l'a été Debussy: par le sens architectural de sa composition, et par l'esprit de concentration, par le laconisme de son langage harmonique, par l'importance qu'il accorde au contrepoint et la netteté de ses lignes mélodiques. »

la première guerre mondiale Fauré (né en 1845) était probablement de tous les musiciens importants celui dont l'esprit et le style étaient le plus près de ceux des jeunes. Cette opinion qui n'est paradoxale qu'en apparence laisse entrevoir des prolongements remarquables à l'art de Fauré qui, professeur de composition au Conservatoire, avait déjà formé de nombreux élèves dont les plus célèbres se nomment Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Roger-Ducasse, Paul Ladmirault, Louis Aubert, Georges Enesco. Ces prolongements reconnus et précisés devraient entraîner une révision de l'appréciation de son rôle et de son importance qui ne cesse de grandir.

Voici maintenant le moment venu d'exprimer des réserves formelles quant à la signification de la date de 1914 pour la musique française. Les dates limites de 1830 et 1914 proposées pour ce thème correspondent à un phénomène précis de l'histoire de la musique allemande: l'épanouissement de ce qu'il est convenu d'appeler le romantisme musical et sa complète désagrégation à la veille de la première guerre mondiale. Il n'en va pas de même en France où dès 1885 un romantisme déjà très évolué se voit supplanté par un style totalement neuf, dont 1914 ne peut en aucun cas être accepté comme date limite. En France, 1914 n'est une date que si l'on considère comme un événement essentiel, déterminant, et comme marquant une nette cassure, l'apparition au premier plan de la scène musicale de Satie, des Six et de Roussel. Or l'importance de cette réaction, largement influencée par Strawinsky et plus particulièrement dirigée contre Debussy, se voit actuellement de plus en plus contestée au bénéfice de la permanence de l'influence des dernières œuvres de Fauré ou de Debussy. Il faut insister sur le fait que Fauré écrira jusqu'en 1924 des œuvres qui sont parmi ses plus accomplies, que Vincent d'Indy vivra en créant jusqu'en 1931, que Maurice Ravel ne posera définitivement sa plume qu'en 1932, ayant écrit après la guerre des œuvres essentielles, et que Florent Schmitt qui appartient totalement à cette école n'est mort qu'il y a quatre ans, en 1958. Enfin, il faut insister sur le fait que l'après-guerre de 1914-18 n'a pas encore révélé sa physiologie définitive et qu'en la personne de Georges Migot, né en 1891, dont les œuvres s'échelonnent de 1910 à nos jours, il nous réserve une découverte capitale, qui à elle seule suffirait à prouver que l'école française poursuit après 1914 une évolution *harmonieuse* amorcée dès le milieu du XIX^e siècle^{7 8}. Ne marquerait-elle pas le point de départ d'un véritable style nouveau qui pourrait être revendiqué par le XX^e siècle plutôt que par le XIX^e?

IRVING LOWENS / WASHINGTON, D. C.

Amerikanische Demokratie und die amerikanische Musik von 1830 bis 1914

Mehr als hundert Jahre lang ist immer wieder geltend gemacht worden, daß Amerika ein junges Land sei, und das hat man als Erklärung und Entschuldigung dafür benutzt, daß es angeblich keine Musik-Kultur von Bedeutung entwickeln konnte. Das ist aber, wenn Sie mir den Ausdruck gestatten, reiner Unsinn. Zunächst einmal, eine Nation braucht nicht erst heran-zureifen, um eine bedeutende Kunst zu schaffen. Ferner ist es ein Irrtum anzunehmen, daß in

⁷ Cet exposé a été suivi de l'audition du premier épisode (intitulé « *Le complot contre Jésus* ») de la Passion de Georges Migot pour soli, chœur et orchestre (1941-1942).

⁸ Pour être tant soit peu valable, un panorama de la musique française exigerait que soient cités ou traités plus généreusement des musiciens tels qu'Edouard Lalo, Jules Massenet, André Messager, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Pierre de Bréville, Maurice Emmanuel, Gabriel Pierné, Paul Dukas, Charles Koechlin, Déodat de Séverac, Albert Roussel, Louis Aubert, André Caplet, etc.