

# Revue française de musique

I Revue française de musique. 03/03/1907.

**1/** Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUEZ ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

**2/** Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

**3/** Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

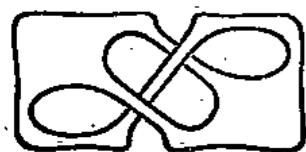
- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

**4/** Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

**5/** Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

**6/** L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment possible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

**7/** Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter  
[utilisationcommerciale@bnf.fr](mailto:utilisationcommerciale@bnf.fr).

4<sup>e</sup> Année № 21

3 Mars 1907



## Vincent d'Indy

\* \* \*

« Au Maître César Franck ». Cette simple dédicace, que Vincent d'Indy inscrivait, en 1886, sur la première page de son *Chant de la Cloche*, étonna les musiciens. Eh quoi ! ce nom de « Maître », l'obscur professeur du Conservatoire, le modeste organiste de Sainte-Clotilde, le méritait-il ? Et ce fut seulement quelques années plus tard que le public reconnut enfin à César Franck, cette maîtrise proclamée déjà par son meilleur disciple.

Vincent d'Indy, lui, n'aura pas attendu si longtemps ce titre de maître qu'il mérite pleinement dans son ancienne et double acceptation : il est à la fois, en effet, l'artiste qui réalise des chefs-d'œuvre, et l'éducateur capable de former des hommes.

Dès ses premiers ouvrages, Vincent d'Indy manifesta sa noble personnalité. A ses débuts, comme tout artiste, il subit profondément quelques heureuses influences. Celle du romantisme allemand d'abord qui se révèle dans bien des détails et aussi dans le choix des sujets qui l'inspirèrent alors : préface et commentaire musical pour *Wallenstein*, ou légende dramatique du *Chant de la Cloche*... L'influence surtout du wagnérisme, non pas du wagnérisme superficiel qui se résume au procédé du leit-motiv, mais bien le wagnérisme profond qui implique le culte raisonné de Bach, de Gluck et de Beethoven. L'influence de César Franck, influence considérable du musicien, maître en l'art des sons, et de l'éducateur, dont les principes devaient plus tard servir de base à la fondation de la *Schola Cantorum*.

Certains musiciens ont voulu retrouver aussi chez Vincent d'Indy l'influence de Berlioz ; nous n'en saurions découvrir la trace, pas même au travers de l'orchestration d'Indyste, qui fut, dès le début, d'une personnalité très nette.

Je n'ai pas l'intention d'analyser ici ces influences diverses et les affinités que M. Baldensperger étudia fort bien naguère dans notre *Revue* (1). Je voudrais seulement remarquer à quel point Vincent d'Indy mérite ce titre de Maître que nul musicien ne lui conteste aujourd'hui.

Maître, il l'est par la diversité et la perfection de son œuvre. Tandis que tel autre musicien, dont on pouvait saluer les débuts avec espérance, restreint le domaine de son activité à la seule musique théâtrale et écrit périodiquement des ouvrages presque identiques, et d'ailleurs d'une médiocrité croissante, Vincent d'Indy aborde tous les genres : poème symphonique, symphonie, opéra comique, drame lyrique, musique vocale, musique de piano, musique de chambre... Tandis qu'un Saint-Saëns, en produisant l'œuvre la plus variée, utilise soigneusement les moules classiques, sans chercher à les modifier, et compose sans effort des œuvres faciles, mais un peu banales, Vincent d'Indy développe les formes traditionnelles, les fait en quelque sorte évoluer, sait trouver dans les œuvres passées le germe des compositions futures, et, dans les genres les plus divers, conçoit et réalise des chefs-d'œuvre.

Dans la musique dramatique, c'est d'abord le *Chant de la Cloche* tout imprégné de wagnérisme ; puis, c'est *Fervaal* où l'influence wagnérienne, quoi qu'on en ait dit, ne transparaît guère qu'au travers des phrases un peu tristannielles d'un livret souvent tétralogique. Le souci que manifeste le musicien de confier aux voix les mélodies caractéristiques et d'utiliser à l'orchestre les timbres purs de préférence aux sonorités compactes, l'importance primordiale du rythme, le mode d'enchaînement tonal, tout dans *Fervaal*, ou presque tout, diffère en effet des procédés chers au maître de Bayreuth. C'est enfin l'*Etranger* qui dénote l'affranchissement définitif de la discipline wagnérienne et où se révèle tout entières l'indépendance et l'originale personnalité du musicien tandis que, pourtant, le choix du sujet et le ton du dialogue décèlent un peu la paradoxale influence

(1) *Revue Musicale de Lyon* du 4 décembre 1904.

de Gustave Charpentier (1). Cette dernière œuvre est, d'un bout à l'autre, belle, émouvante, admirable; profondément impressionnante, elle reste dans ses plus vibrants éclats, d'une rigueur et d'une tenue toute classique dont on appréciera chaque jour davantage la beauté et la vertu.

Dans la musique d'orchestre, ce sont d'abord des poèmes symphoniques qui, malgré leur pittoresque, n'ont rien de l'extériorité et de la description facile et précise d'un Richard Strauss; puis la symphonie sur un chant montagnard que l'on pourrait considérer comme une étincelante fantaisie pour piano et orchestre; c'est ensuite l'austère symphonie en *si bémol* d'où le pittoresque est exclu: là, est représentée la lutte entre deux éléments mélodiques, l'un caractérisé par l'intervalle de triton et enfantant de dures harmonies, l'autre d'un caractère doux et suave; lutte dont les épisodes se poursuivent à travers l'*Introduction*, l'*Audante*, le *Scherzo*, et qui aboutit, dans le *Final*, à une triomphale apothéose, une des pages les plus étonnantes et les plus parfaites de toute la musique. Fait curieux, après cette œuvre, le maître est revenu au genre symphonique de ses débuts, pour écrire le *Jour d'été à la montagne* dont il est question dans l'autographe reproduit plus loin. Enfin l'œuvre la plus récente *Souvenir*, qui ne sera peut-être jamais exécutée, et dont j'eus, il y a quelques mois, la joie d'entendre la réalisation au piano par le Maître lui-même, développe principalement une des anciennes mélodies d'Indystes, le thème de la *Bien-Aimée* du *Poème des montagnes*, constitue, au point de vue purement musical, une des œuvres les plus émues et les plus empoignantes que je connaisse, et reste, en dehors de toute signification psychologique, d'une étonnante beauté par sa construction symphonique et son impressionnante pureté de lignes.

Les qualités presque uniques d'architecture musicale que révèlent les œuvres symphoniques, nous les retrouvons, avec plus de netteté encore, s'il est possible, dans la musique de chambre. J'ai étudié longuement naguère (2) les pièces de piano dont quelques-unes furent jouées aux concerts de la *Revue*;

(1) Cette sensibilité de Vincent d'Indy « librettiste » est encore révélée par une des dernières œuvres, *Les Yeux de l'aimée*, mélodie pour chant et piano dans le poème de laquelle on remarque très nettement l'influence du Maeterlinck de *Pelléas*.

(2) *Revue musicale de Lyon*, (10 Décembre 1905).

mardi, nos amis pourront entendre le trio pour piano, clarinette et violoncelle, œuvre forte et charmante où l'on remarque de jolies trouvailles de timbres et de rythmes, et de larges mélodies comme celles du pénétrant *Chant élégiaque*; ils entendront aussi la sonate pour piano et violon qui est avec celle de Franck, la plus belle de celles écrites depuis Beethoven. Dans ces œuvres et dans ses quatuors, Vincent d'Indy a utilisé avec rigueur la forme cyclique indiquée par Beethoven et développée par Franck, forme qui n'est pas le procédé mécanique imaginé par certains amateurs superficiels. Dans les quatuors surtout, se décide l'influence féconde des derniers quatuors berthovéniens, et se trouve, avec la riche matière musicale et la forme parfaite de Franck, une écriture dont le maître des *Béatitudes*, n'a jamais possédé le secret.

Il paraît sans doute audacieux et même un peu inconvenant d'opposer Vincent d'Indy à son maître vénéré, aujourd'hui consacré par le suffrage du grand public; il faut pourtant reconnaître que, sous plus d'un rapport, le disciple a dépassé son maître. Sans établir un rigoureux et inutile parallèle, on peut remarquer combien la rythmique de d'Indy et son orchestration sont plus riches et plus variées que celles de Franck. Le rythme, c'est par là surtout que pèche l'œuvre Franckiste, et chacun a pu le remarquer lors de la récente audition de *Psyché* dont les mélodies pleines d'effusion se déroulent et se succèdent en valeurs presque égales, avec une réelle monotonie d'accentuation; chez Vincent d'Indy au contraire, le rythme est d'une incomparable richesse. Ecoutez par exemple le trio en *si b* avec son mélange de mesures diverses, ou, mieux encore, la sonate en *ut*, et dites s'il est possible d'imaginer une variété plus grande que celle réalisée dans le prodigieux *Finale* d'une exécution si ardue et si vétilleuse. L'orchestration de Franck, aussi, nous l'avons remarqué souvent, n'est pas d'une extrême habileté et ressemble souvent à une registration d'organiste; par contre, quelle prodigieuse habileté et quelle audace instrumentale Vincent d'Indy ne manifeste-t-il pas à chaque page de ses œuvres? (Les fameux bassons de *Wallenstein* singeant le sermon d'un capucin furent naguère une trouvaille inattendue qui du reste dût hanter l'esprit de Richard Strauss, lorsque celui-ci voulut représenter, dans *Heldenleben*, les critiques musicaux de Munich; et, en dehors de toutes les ingéniosités d'accouplement de timbres, l'adjonction du mur-

mure des voix renforçant l'orchestre dans *Fervaal* et dans l'*Etranger* fut un élément neuf souvent utilisé depuis).

Richesse rythmique et orchestrale, voilà d'ailleurs des qualités que chacun se plaît à reconnaître à l'œuvre de Vincent d'Indy ; et la science prodigieuse, l'étonnante technique, l'art de la construction que le musicien apprit à l'école de César Franck ne sont pas non plus contestées. Quant à l'absence de mélodie, éternel reproche adressé à tous les novateurs, M. Witkowski remarque plus loin combien il est peu fondé. La mélodie coule à pleins bords dans les compositions d'Indystes, mais elle n'est pas celle à laquelle nous sommes accoutumés et elle nous étonne parfois comme nous étonna naguère la mélodie wagnérienne, et comme étonnaient jadis les chants beethovéniens.

\* \* \*

Il serait intéressant aussi d'étudier Vincent d'Indy comme maître d'école dans son institut de la *Schola Cantorum* parisienne, comme professeur de composition, et, d'une façon plus générale, comme éducateur musical de la France contemporaine. Mais il est inutile de redire ici quelle est l'origine de la *Schola* fondée en 1890 avec MM. Guilmant et Bordet, de rappeler comment elle atteint son but qui est de faire, non des professionnels, mais des artistes ; quels sont les principes de son enseignement, foi dans l'art, désintéressement dans le métier ; ses principes intellectuels, admiration des maîtres et études théoriques d'après leurs œuvres ; quels sont enfin les moyens pédagogiques utilisés dans le Conservatoire de la rue Saint-Jacques. Les extraits du discours de Vincent d'Indy lui-même, que nous reproduisons plus loin, résument admirablement, sous une forme familière, les principes qui ont guidé le Maître dans la fondation de son Conservatoire, et indiquent comment il a su étendre le champ de son apostolat artistique.

\* \* \*

Les concerts de cette semaine révèleront définitivement au grand public l'œuvre d'un musicien qu'il connaît mal encore, et ceux qui sauront écouter, sans parti pris réactionnaire, les musiques neuves de Vincent d'Indy, salueront, en le compositeur de *Fervaal* et d'*Istar*, le maître incontestable de l'école française, et le premier musicien de notre époque.

LÉON VALLAS.

31 aout 1905

Cher Moussier

Un Autographe de Vincent d'Indy.

Je réponds sans tarder à votre demande de renseignements.

Il n'y a pas de souscription pour piano de Franck, c'est une œuvre connue pour Cognard et que j'ai reproduite, je m'en excuse.

Faisant en ce moment un travail très complet sur l'œuvre de Franck je puis vous donner au plus hautement sûre le catalogue complet des œuvres pour piano seul.

Le voici :

Op. 3. Elogue (Hintergedicht) ...	1842
Op. 4. Duo à 4 mains sur le "God save the King" ...	1842

= Pour continuer le tableau, voici la liste de mes propres œuvres pour piano seul, complète aussi !:

Op. 1 = 3 Romances sans paroles ...	1870
(posthume Maudelhuisien !)	
Op. 9 = Petites Sonates ...	1880
Op. 15 = Poème des Montagnes ...	1881
Op. 16 = 4 pièces pour piano ...	1882
Op. 17 = 3 Salées (Schubert) ...	1882
Op. 26 = Nocturne en Sol b ...	1886
Op. 27 = Promenade ...	1887
Op. 30 = Schumanniana ...	1887
Op. 33 = Ballade de voyage ...	1889
Op. 60 = Petite chanson grégorienne ...	1904
(édition musicale o. la Schola)	

Et à ce propos, je pensais que vous aimiez cet album enfanteau de l'édition aux étoiles qui présente un réel intérêt pour la compréhension jeune de l'écriture du piano.

Quant à mon (?) des Ballades de voyage, ce n'est pas autre chose qu'un

Op. 5 = Grand caprice ...	1863
Op. 7 = Souvenir d'Aix la Chapelle. 1863	
Op. 8 = Transcription fantaisie sur 4 mélodies de Schubert ...	1864
Op. 9 = Ballade (inédite) ....	1864
Op. 10 = Pièce (avec accompagnement à quintette à cordes) ....	1864
... cette pièce est introuvable.	
Op. 11 = 1 <sup>re</sup> fantaisie sur Galister ...	1864
Op. 12 = 2 <sup>e</sup> fantaisie sur Galister ...	1864
Op. 13 = Fantaisie pour piano (?) ...	1864
... Cette pièce est introuvable, j'ai même des raisons de croire qu'elle n'a jamais été écrite.	
Op. 15 = Fantaisie sur 2 airs polonois: 1865	
Op. 16 = Trois petits riens ...	1865
Op. 17 = Duo à 4 mains un facile ...	1865
Les plaintes d'une poupe ...	1865
Douce lente (inédite) ...	1885
Les Djins ...	1884
Variations synchroniques ...	1885
Prélude, clarinette et fugue ...	1884-85
Prélude, violon et final ...	1885-86

souvenir vers le chômage et les personnes de la patrie ... ce qui est bien démodé par le temps & l'herméneutique qui court - Pas d'autre explication.

Comme pièce intéressante de l'œuvre de Franck, il y a "Hintergedicht" & "Ballade" et peut être la "Fantaisie sur 2 airs polonois"; le reste n'est que de l'ouvrage communiqué.

Je vais quitter, cher Moussier pour retourner à mon travail, une œuvre synchronique en 3 parties (mais pas en symphonie) qui me passionne tout à fait; l'œuvre est complètement faite et je suis en ce moment dans les environs de l'instrumentation.

Je crois que je ne vais déplaire pas. Ce sont des impressions de ma montagne, une journée d'été en trois instants: Brume (au lever du soleil sans nuages) Jouer (réverie dans un bois sans nuages).

Gr Gr Gr Gr Gr Gr Gr Gr Gr

### Une entrevue avec M. Witkowski

## Vincent d'Indy

\* \* \*

A l'occasion de la venue de M. Vincent d'Indy, nous avions demandé un article sur le Maître à M. Witkowski, élève de l'éminent compositeur ; le directeur artistique de la Société des Grands-Concerts ayant cru devoir refuser, malgré sa vive sympathie, plusieurs fois manifestée, pour la *Revue Musicale de Lyon*, nous sommes allé lui demander les motifs de son refus ; il nous les a donnés en ces termes :

« Ma situation actuelle m'empêche de faire œuvre de critique : compositeur et chef d'orchestre, ma tâche est autre, et si je regrette *de ne plus pouvoir combattre avec vous le bon combat musical*, ce regret cède devant des raisons supérieures qu'il vous est facile d'apercevoir. Et sans parler davantage des obligations morales que m'imposent mes fonctions, celles-ci me contraignent en ce moment à consacrer tout mon temps et toutes mes forces à préparer de mon mieux le concert de mercredi prochain, consacré au maître pour lequel j'ai la plus profonde affection et une admiration sans réserve.

« J'estime, en effet, que d'Indy est la personnalité la plus importante de la musique française contemporaine.

— « Nous sommes nombreux, certes, à professer cette opinion. »

— « Moins que vous semblez le croire ; quelques-uns sont de notre avis, beaucoup sont d'un autre. Le destin des artistes supérieurs est d'être d'autant plus contestés par leurs contemporains que leurs productions sont plus fortes et plus originales.

« La musique de d'Indy, j'entends sa musique jusque dans ses dernières manifestations, est encore très ignorée de la masse du public et très discutée par les prétendus connaisseurs, les demi-savants, les Homais de l'art musical, qui constituent bien le pire

des publics parce qu'ils croient tout savoir, tout connaître, se confinent dans le passé et refusent obstinément de regarder en avant. »

— « Le maître travaille pour une élite, et de cette élite il a tous les suffrages. »

— « Même parmi les musiciens qui professent un culte pour d'Indy, il s'en trouve dont la compréhension s'arrête à la *Symphonie cévenole*, et qui se refusent à goûter les dernières œuvres du compositeur, la deuxième symphonie, le second quatuor, la sonate pour piano et violon, le *Jour d'été à la montagne*. Pourquoi ? Cruelle énigme ! Il serait vraiment étonnant qu'un compositeur de premier ordre perdit brusquement toute valeur au cours de son évolution artistique, au moment où, en pleine possession de l'inspiration et des moyens de la formuler, il s'apprête à donner les créations de sa maturité. La même mésaventure est arrivée à Beethoven : à l'apparition de la septième symphonie, comme vous le rappeliez l'autre jour, Weber n'estimait-il pas que Beethoven était mûr pour les petites maisons ? Et pourtant Weber était un vrai musicien, et le Titan n'avait encore écrit ni ses derniers quatuors ni les grandes sonates de piano, ni la neuvième symphonie... »

— « Ce qui montre que, si l'on ne saisit pas de prime abord la signification d'un ouvrage nouveau venant après plusieurs chefs-d'œuvre du même auteur, il est sage de résERVER son jugement et de suivre le conseil de Berlioz : dans l'incertitude, pariez pour le génie. On gagne toujours, l'histoire de la musique est là pour le prouver ».

— « Parfaitement ; et c'est une étude instructive que de comparer les premières opinions portées par la critique et le public sur les artistes qui ouvraient des voies nouvelles à l'Art, aux diverses époques ; la vie est un éternel recommencement, et l'on a adressé à Beethoven, à Wagner, à Franck, les mêmes reproches dans les mêmes termes : manque d'inspiration, manque d'idées, absence de plan, inexistence de la mélodie, surcharge de l'harmonisation. Et cette éternelle antienne, on nous la chante chaque jour, et on la redit à propos de tous les musiciens nouveaux que l'on met en parallèle avec ceux qui les ont précédés et en qui le public a reconnu des maîtres après les avoir ignorés ou bafoués. »

— « Il est pourtant des qualités que personne n'ose dénier à M. d'Indy. »

— « Oui, on s'accorde généralement à trouver sa technique

prodigieuse : on ne peut pas tout lui refuser ! Mais ses détracteurs en viennent toujours à l'accusation de sécheresse ; et vraiment ce reproche fait douter que nous ayons tous des oreilles et des cerveaux semblablement organisés ! Dire que d'Indy « manque de cœur », mais c'est dire que le soleil manque de lumière ! »

— « Comment expliquez-vous cette aberration ? »

— « Je ne l'explique pas ; les personnes qui jugent ainsi n'ont certainement jamais *voulu* écouter, par exemple, l'*adagio* du deuxième quatuor, qui déborde de tendresse, ni le second thème du premier mouvement de la deuxième symphonie, d'un lyrisme si passionné, ni le duo du deuxième acte de l'*Etranger*... Je ne m'arrêterais plus si je voulais tout citer : on ne peut que qualifier de génial l'artiste qui a trouvé de tels accents, et tant pis pour ceux qui ont des oreilles, et qui n'entendent point ! »

« Un fameux quartettiste à qui je reprochais vivement, il y a trois ou quatre ans, de ne jamais jouer des quatuors de d'Indy, me répondit : « Que voulez-vous, j'ai essayé plusieurs fois avec mon quatuor de lire le second, à la troisième ligne je prends une crise de nerfs et je ferme rageusement le cahier avant d'être arrivé à la deuxième page. »

« Cette vivacité ne fait-elle pas penser à Schuppanzigh et ses collègues qui éclatèrent de rire en déchiffrant le quatuor en *fa* de Beethoven, persuadés que le maître les mystifiait, et au célèbre violoncelliste Romberg qui foulait aux pieds sa partie du même quatuor, pour marquer son indignation d'avoir exécuté de pareilles balivernes ? »

— « Ce qui n'empêcha pas Beethoven de répondre, à quelqu'un qui lui écrivait que le public n'avait pas apprécié son quatuor en *ut* minéur : « Il y prendra goût un jour ou l'autre. Je sais ce que je veux ; je sais que je suis un artiste. »

— « Vincent d'Indy a la même foi dans l'excellence de son œuvre, malgré la modestie que lui reconnaissent même ses détracteurs ; il a le même mépris de la critique, la même sérénité, qui ne contribuent pas médiocrement à lui faire des ennemis ; il n'en a cure et poursuit sa tâche d'artiste complet. »

— « Espérons que les concerts de la semaine prochaine étendront à Lyon le nombre de ses admirateurs. »

— « On ne peut en douter. Laissez-moi vous dire ma joie de donner mon orchestre qui, j'espère, se surpassera, à mon très cher et très éminent ami.

« Il y a trois ans, quand d'Indy vint diriger le concert de la *Schola*, en lui présentant la masse chorale et orchestrale que nous avions recrutée pour l'occasion, je lui faisais remarquer que ce concert serait une révélation pour les Lyonnais. Je lui disais que le charme de jeunesse qui émane du *Chant de la Cloche* allait captiver le public qui ne serait admis que plus tard à connaître la joyeuse *Symphonie cévenole*, l'éblouissante *Istar* et tant d'autres belles œuvres : à cette époque je n'espérais pas avoir sitôt sous ma direction un orchestre capable d'interpréter ces ouvrages. Je le rêvais seulement. Le rêve s'est fait réalité. »

గలి గలి

三

N° d'Op.	Titres des Œuvres	Date de composition	1 <sup>re</sup> Exécution
1.	<i>3 Romances sans paroles</i> pour piano.....	1870	
2.	<i>La Chanson des Aventuriers de la Mer</i> (V. Hugo), baryton et chœur.....	1870	
3.	<i>Attente</i> (V. Hugo), mélodie.....	1872-76	
4.	<i>Madrigal</i> (R. de Bonnières), mélodie.....	1872-76	
5.	<i>Jean Hunyade</i> , symphonie en 3 parties pour orchestre.....	1874-75	S. N. 1876
6.	<i>Ouverture pour Antoine et Cléopâtre</i> , d'après Shakespeare, orchestre.....	1876	Pasdeloup 1877
7.	<i>Quatuor</i> pour piano, violon, alto et violoncelle, en 3 parties.....	1878-88	S. N. 1879
8.	<i>La Forêt enchantée</i> , ballade-symphonie d'après Uhland, orchestre.....	1878	Pasdeloup 1878
9.	<i>Petite Sonate</i> pour piano, en 4 parties.....	1880	
10.	<i>Plainte de Thécla</i> (R. de Bonnières), mélodie.	1880	
11.	<i>La Chevauchée du Cid</i> (R. de Bonnières), scène pour baryton, chœur et orchestre.....	1879	C. Colonne 1883
12.	<i>Wallenstein</i> , trilogie pour orchestre, d'après Schiller.....	1873-81	Lamoureux 1888
13.	<i>Clair de lune</i> (V. Hugo), étude dramatique pour soprano et orchestre .....	1872-89	S. N. 1881
14.	<i>Attendez-moi sous l'orme</i> , opéra comique en 1 acte, d'après Regnard (R. de Bonnières).	1876-82	Op. Com. 1882
15.	<i>Poème des montagnes</i> , pour piano, en 3 parties.	1881	S. N. 1886
16.	<i>4 pièces pour piano</i> .....	1882	
17.	<i>Helvetia</i> , 3 valses pour piano.....	1882	

N° d'Op.	Titres des Œuvres	Date de composition	1 <sup>re</sup> Exécution
18.	<i>Le Chant de la Cloche</i> (1), légende dramatique en 1 prologue et 7 tableaux pour soli, double chœur et orchestre (V. d'Indy).....	1879-83	Lamoureux 1886
19.	<i>Lied</i> , pour violoncelle et orchestre.....	1884	S. N. 1885
20.	<i>L'Amour et le Crâne</i> (Baudelaire), mélodie ..	1884	
21.	<i>Sauge-fleurie</i> , légende pour orchestre, d'après R. de Bonnières.....	1884	Lamoureux 1885
22.	<i>Cantate Domino</i> , cantique à 3 voix avec orgue.	1885	
23.	<i>Sainte Marie-Magdeleine</i> , cantate en 2 parties pour soprano, chœur de femmes, piano et harmonium.....	1885	
24.	<i>Suite en ré</i> , pour trompette, 2 flûtes et instruments à cordes, en 5 parties.....	1886	
25.	<i>Symphonie</i> pour orchestre et piano, sur un chant montagnard français, en 3 parties..	1886	Lamoureux 1887
26.	<i>Nocturne</i> pour piano.....	1886	
27.	<i>Promenade</i> , pièce pour piano.....	1887	
28.	<i>Sérénade et valse</i> pour petit orchestre.....	1887	
29.	<i>Trio</i> pour piano, clarinette et violoncelle, en 4 parties.....	1887	S. N. 1888
30.	<i>Schumanniana</i> , trois pièces pour piano.....	1887	
31.	<i>Fantaisie</i> pour orchestre et hautbois principal, sur des thèmes populaires français .....	1888	Lamoureux 1889
32.	<i>Sur la mer</i> , chœur pour voix de femmes avec piano.....	1888	
33.	<i>Tableaux de voyage</i> , 13 pièces pour piano....	1889	S. N. 1890
34.	<i>Karadec</i> , musique de scène pour un drame d'A. Alexandre.....	1890	
35.	1 <sup>er</sup> <i>Quatuor en ré</i> pour 2 violons, alto et violoncelle, en 4 parties.....	1890	C. des XX 1891
36.	<i>Tableaux de voyage</i> , suite pour orchestre, en 6 parties.....	1891	C. Angers 1891
37.	<i>Pour l'inauguration d'une Statue</i> , cantate pour orchestre, baryton et chœur.....	1893	Valence 1893
38.	<i>Prélude et petit canon</i> pour orgue.....	1893	
39.	<i>L'Art et le Peuple</i> (V. Hugo), chœur à 4 voix d'hommes.....	1894	Lyon 1894
40.	<i>Fervaal</i> , action dramatique en 3 actes et 1 prologue (V. d'Indy).....	1889-95	Bruxelles 1897
41.	<i>Deus Israel</i> , motet en 2 parties, a cappella ..	1896	
42.	<i>Istar</i> , variations symphoniques pour orchestre	1896	C. Ysaye 1897
43.	<i>Lied maritime</i> (V. d'Indy), mélodie.....	1896	
44.	<i>Ode à Valence</i> (Genest), couplets pour soprano et chœur .....	1897	Valence 1897

(1) Œuvre couronnée au Concours de la Ville de Paris de 1885.

N° d'Op.	Titres des Œuvres	Date de composition	1 <sup>re</sup> Exécution
45.	<i>2<sup>e</sup> Quatuor en mi pour 2 violons, alto et violoncelle, en 4 parties.....</i>	1897	S. N. 1898
46.	<i>Les Noces d'or du Sacerdoce (Delaporte), cantique.....</i>	1898	
47.	<i>Médée, prélude, entr'actes et musique de scène pour le drame de Mendès.....</i>	1898	T. Sarah B. 1898
48.	<i>La Première Dent (de la Laurencie), berceuse enfantine.....</i>	1898	
49.	<i>Sancta Maria succurre miseris, petit motet à 2 voix.....</i>	1898	
50.	<i>Chanson et danses pour instruments à vent, en 2 parties.....</i>	1898	S. ins. vent 1899
51.	<i>Vêpres du Commun d'un martyr, 8 antiennes pour orgue.....</i>	1899	
52.	<i>90 Chansons populaires du Vivarais, harmonisées.....</i>	1900	
53.	<i>L'Etranger, action musicale en 2 actes (V. d'Indy).....</i>	1898-1901	Bruxelles 1903
54.	<i>Marche du 76<sup>e</sup> régiment d'infanterie, pour orchestre militaire.....</i>	1903	
55.	<i>Choral varié pour saxophone et orchestre...</i>	1903	
56.	<i>Mirage (P. Gravollet), mélodie.....</i>	1903	
57.	<i>2<sup>e</sup> Symphonie pour orchestre, en 4 parties....</i>	1902-03	
58.	<i>Les yeux de l'aimée, mélodie.....</i>	1904	
59.	<i>Sonate (en ut) pour piano et violon.....</i>	1903-05	
60.	<i>Petite chanson grégorienne, pour piano à 4 mains (Album pour enfants de la Schola)</i>	1905	
61.	<i>Jour d'Eté à la Montagne, pour orchestre....</i>	1905	Colonne 1905

\* \* \*

Les œuvres 1, 2 et 20 sont éditées chez Schott ; 3, 4, 9, 10, 11, 13, 15 à 19, 21, 24 à 30, 32, 35, 39 et 56 chez Hamelle ; 8, 34 chez Heugel ; 14 chez Enoch ; 33, chez Leduc ; 41, 46, 51 à la *Schola Cantorum* ; 43 chez Bellon ; 58 à la *Gramophone Cie* ; 60 à l'*Edition Mutuelle* ; 7, 12, 22, 23, 31, 38, 40, 42, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 64 chez Durand, les œuvres 56, 36, 37, 44 n'ont pas été publiées.



Gr Gr Gr Gr Gr Gr Gr Gr Gr

## Une Ecole Moderne de Musique

\* \* \*

Nous reproduisons ci-dessous la plus grande partie du discours prononcé par M. Vincent d'Indy en 1900 à l'inauguration des cours de la *Schola Cantorum*; nos lecteurs y trouveront avec intérêt la doctrine du Maître sur l'art musical et l'artiste moderne.

L'art n'est pas un métier.

Une école d'art ne peut pas, ne doit pas être une école professionnelle. Telle est la vérité qu'en inaugurant cette nouvelle section d'enseignement de notre *Schola Cantorum*, je tiens à développer devant vous.

Il faudrait bien se garder de croire, en effet, que, pour être musicien, il suffise de savoir jouer, même très bien, d'un instrument ou de pouvoir écrire très correctement une fugue ou une cantate; ces études font évidemment partie de l'enseignement musical, mais elles ne constituent point *l'art*, j'oseraï même dire que pour celui qui s'arrête à ce degré d'instruction sans chercher l'art véritable, les connaissances acquises deviennent funestes et d'autant plus pernicieuses qu'il s'imagine être suffisamment armé pour produire ou interpréter de grandes œuvres.

C'est en raison de cette regrettable équivoque que dans la foule, toujours croissante, des professionnels, il en est malheureusement beaucoup, même doués d'un certain talent, qui ne sont pas, qui ne seront jamais artistes.

Au cours de ma carrière, il m'est arrivé parfois d'observer l'effet produit sur une salle de concert ou de théâtre par l'audition d'une belle œuvre, et j'ai pu constater, avec une certaine stupéfaction, je l'avoue, que le *bon* public, celui qui est susceptible d'émotion en face d'un chef-d'œuvre, se divise en auditeurs ayant la connaissance approfondie de l'art, c'est le très petit nombre, et en assistants, ceux-là fort nombreux, totalement dépourvus de science et juchés d'ordinaire aux places à bon marché, mais se laissant simplement, naïvement, sincèrement aller à leur impression; quant au *mauvais* public, celui qui

ratiocine sur l'œuvre sans savoir même l'écouter, il se compose d'une seule catégorie d'individus, les gens qui ont étudié l'harmonie. Ceux-ci n'étant point assez naïfs, parce qu'ils se croient savants, pour se laisser impressionner, et n'étant pas assez savants pour juger sainement, ne sont capables ni de sentir ni de comprendre.

Il en est des étudiants en musique comme des publics, ceux qui s'en tiennent à l'acquisition du seul métier ont bien des chances pour rester des êtres inutiles, je dirai même nuisibles, au progrès de la musique.

Que le ciel nous préserve des demi-artistes comme des demi-savants, il vaudrait mieux pour eux... et pour l'art qu'ils ne fussent jamais nés !

Mais, hélas ! cette race tend à devenir légion, et, depuis le compositeur Adolphe Adam avouant à ses élèves que la musique ne procurait à son esprit aucune jouissance et qu'il n'en composait que parce qu'on ne lui avait pas appris à faire autre chose, jusqu'à un célèbre ténor jugeant *ex professo* de la valeur d'une partition d'après la fréquence des *sib*, beaucoup usurpent le noble nom d'artiste qui auraient fait bien meilleure figure sous les espèces d'un employé de banque, d'un homme politique ou d'un commis-voyageur en vins de Bordeaux.

C'est cette production périodique de non-valeurs que la *Schola cantorum* veut éviter à tout prix, et, puisqu'on a bien voulu m'y confier la direction de la section d'enseignement, qu'on me permette de dire ici quelle serait ma conception d'une école d'artidéale.

Lorsque j'avançais tout à l'heure que l'art n'est pas un métier, loin de moi l'opinion, encore répandue chez quelques gens du monde, que l'inspiration suffit à tout et que l'homme inspiré n'a nul besoin d'apprendre la composition ou l'exécution.

Il y a dans l'art une partie métier qu'il est nécessaire, qu'il est indispensable de posséder à fond lorsqu'on se croit appelé à la carrière artistique. Tout instrumentiste, tout chanteur, tout compositeur doit, avant toutes choses, se rendre maître absolu de la technique de son instrument, de sa voix, de son écriture musicale ; j'indiquerai tout à l'heure la méthode que je crois devoir être employée à cette fin.

Mais lorsqu'on en est arrivé là, lorsqu'on est capable de se tirer sans accroc de concertos émaillés des traits les plus scabreux, de voltiger avec succès au travers des vocalises les plus compliquées, d'aligner d'une façon congrue les contrepoints les plus sévères et même de mettre sur pied une fugue correcte, il faudrait bien se garder de croire que c'est là le terme de l'éducation et que pour avoir surmonté, souvent avec peine, toutes ces difficultés, on soit devenu un artiste consommé ; et, si l'on s'arrête à ce point de vue qui n'est, à proprement parler, qu'à moitié route, on risque, neuf fois sur dix, de rester toute sa vie un demi-savant, partant, un médiocre.

Ces premières études nécessaires, qui ne sont autre chose que l'équivalent des mouvements d'assouplissement dans l'exercice militaire, seront classés, dans l'école dont je parle, sous la rubrique : Enseignement du premier degré.

Mais, là où finit le métier, l'art commence.

Et c'est alors que la tâche des professeurs sera, non plus d'exercer les doigts, le larynx, l'écriture des élèves, de façon à leur rendre familier l'outil qu'ils auront à manier, mais de former leur esprit, leur intelligence, leur cœur, afin que cet outil soit employé à une besogne saine et élevée, et que le métier acquis puisse ainsi contribuer à la grandeur et au développement de l'art musical. Ne nous y trompons point, mes chers amis, ce que nous devons chercher dans nos travaux d'art, ce n'est pas le profit, laissons ce négoce aux trop nombreux sémites qui encombrent la musique depuis que celle-ci est susceptible de devenir une affaire, ce n'est pas même la gloire personnelle, résultat éphémère et sans portée, non, nous devons viser plus haut, nous devons voir plus loin, le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité, de servir, en un mot, dans le sens du sublime : *dienen*, que Wagner met dans la bouche de Kundry repentante au troisième acte de *Parsifal*.

Et je ne crois pas qu'il existe au monde une mission plus belle, plus grande, plus réconfortante que celle de l'artiste comprenant de cette façon le rôle qu'il est appelé à jouer ici-bas.

Ce sera donc non seulement une instruction artistique, mais encore une véritable éducation spirituelle que les élèves auront à recevoir dans cette seconde phase, la plus importante de leurs études. Tel sera le but de l'enseignement du second degré, que je qualifierai enseignement artistique par opposition aux travaux purement techniques du premier degré. Il ressort de là que cet enseignement du premier degré sera confié, dans mon projet d'école idéale, à des artistes de talent, possédant à fond les matières qu'ils sont chargés de communiquer aux élèves. Quant aux cours du second degré, ils ne pourront naturellement être donnés que par des compositeurs ou des exécutants ayant fait de sérieuses études de composition.

Mais, pour atteindre le but, il est indispensable que ces deux sortes d'enseignement soient coordonnées d'une manière logique ; j'en arrive donc à la méthode qui me semble la meilleure et la plus pratique pour obtenir le résultat désiré.

L'art, dans sa marche à travers les âges, peut être ramené à la théorie du *microcosme*. Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse, mais il ne meurt jamais et se renouvelle perpétuellement. Ce n'est pas un cercle fermé, mais une spirale qui monte toujours et toujours progresse.

Adaptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, je prétends faire suivre aux élèves la marche même que l'art a suivie, en sorte que subissant en leur période d'étude, les transformations subies par la musique à travers les siècles, ils en sortiront d'autant mieux armés pour le combat moderne, qu'ils auront vécu pour ainsi dire la vie de l'art et se seront assimilé dans leur ordre naturel les formes qui se sont logiquement succédé dans les diverses époques du développement artistique.

Ce système sera appliqué d'une façon générale aussi bien aux jeunes gens qui se destinent à la carrière de compositeur qu'aux chanteurs et aux instrumentistes, car il sera tout aussi profitable à ceux-ci de savoir chanter convenablement une monodie liturgique ou de pouvoir jouer, dans le style qui convient, une sonate de violon de Corelli, qu'aux compositeurs d'étudier la structure d'un Motet ou d'une Suite ; et cette éducation méthodique aura, de plus, l'avantage de faire passer en revue aux élèves toutes les belles œuvres anciennes et modernes qu'il leur importe de connaître, d'éveiller conséquemment en eux des sentiments d'amour, d'admiration, d'enthousiasme pour les hautes manifestations de l'esprit humain et d'élever leur âme fortifiée par cette saine et substantielle nourriture jusqu'aux sommets de la philosophie de l'art... (1).

... Grâce à ce système d'enseignement, les élèves, une fois le métier acquis, auront étudié leur art au triple point de vue de l'histoire, de l'esthétique et de l'application pratique, et leur esprit sera suffisamment nourri, orné et fortifié pour qu'ils puissent ensuite parfaire d'eux-mêmes leur éducation dans un sens véritablement droit et profitable à leur carrière.

Et nous ne serons pas exposés, comme au temps de ma jeunesse, à voir un compositeur prendre Animuccia, le créateur de l'Oratorio, pour une femme aimable, ou à entendre un prix de Rome, à l'audition des premières mesures de l'allegretto de la Symphonie en *la*, s'écrier sérieusement : « Tiens, c'est joli, ça ! ça doit être du Saint-Saëns ! »

On remarquera de plus que tous, chanteurs et instrumentistes aussi bien que compositeurs, seront tenus d'étudier de façon plus ou moins approfondie et au moins de connaître le chant grégorien, les mélodies liturgiques médiévales et les œuvres religieuses de l'époque de la polyphonie vocale, c'est que j'estime que nul artiste n'a le droit d'ignorer le mode de formation de son art, et comme il est absolument avéré que le principe de tout art, aussi bien de la peinture et de l'architecture que de la musique, est d'ordre religieux, les élèves n'auront rien à perdre et tout à gagner dans la fréquentation des belles œuvres de ces

(1) Ici M. Vincent d'Indy exposait le plan complet des études de la *Schola*.

époques de croyance, dont l'ensemble sera pour leur esprit comme la souche primitive sur laquelle viendront plus tard se gresser les rameaux de l'art social moderne.

Une autre mesure générale est l'obligation pour tous les élèves, sans distinction, qu'ils soient doués ou non au point de vue vocal, de faire partie du cours d'application chorale, qui leur permettra de connaître par la pratique les œuvres dont je viens de parler. Cette mesure n'est, du reste, pas une innovation, elle est appliquée couramment et depuis longtemps dans tous les Conservatoires de l'Etranger. Enfin, la création d'un cours spécial de direction d'orchestre, cours qui n'existe pas en France, que je sache, aura pour résultat, je l'espère du moins, de fonder chez nous une pépinière de chefs d'orchestre munis d'une solide éducation musicale et qui pourront être appelés à relever le niveau artistique des Sociétés de province, si inutiles à l'heure actuelle perce que presque toujours mal dirigées. Quant aux élèves compositeurs, il leur sera donné de faire une étude complète des formes de composition, aussi bien dans l'ordre symphonique que dans l'ordre dramatique, étude qui les mettra à même de s'assimiler, d'analyser et de juger avec fruit et compétence toutes les productions musicales, tant classiques que modernes. Qu'on me permette, à ce propos, de relever en passant une objection spécieuse qui m'a été faite à plusieurs reprises, même par des artistes de talent : « A la lecture des œuvres d'autrui », me disait-on, « le compositeur risque de perdre ou du moins d'atténuer sa propre personnalité ». Mais d'abord il faudrait admettre que ce qu'on nomme la *personnalité* fût vraiment une denrée bien fragile pour courir le risque de se casser ou de se détériorer au moindre contact ! Ensuite, qu'est-ce donc que cette fameuse personnalité, sinon l'expression sincère du sentiment humain par des moyens artistiques, et comment ce sentiment serait-il effacé par l'acquisition des connaissances qui ne peuvent au contraire que contribuer à l'élévation de l'esprit par le développement de la notion du beau ?

Au surplus celui qui s'hypnotise en la recherche exclusive de l'originalité, risque fort de ne la point trouver, nous en voyons journellement des exemples. Beethoven, qui, durant toute sa première manière, procéda du style de Mozart, de Clementi et des auteurs de son temps, Jean-Sébastien Bach, qui copia de sa propre main les principales œuvres de Vivaldi et des clavecinistes français, ne furent pas, ce me semble, dépourvus d'une certaine originalité ; je maintiens donc qu'il est non seulement favorable mais même indispensable au développement des qualités personnelles chez l'artiste de connaître et d'étudier toutes les productions antérieures à son époque, en prenant pour modèle les admirables ouvriers d'art du Moyen Age, qui ne songeaient qu'à imiter, dans leurs œuvres, les types plastiques établis, pour ainsi

dire dogmatiquement, par leurs prédecesseurs. Ceux-là ne recherchaient point l'originalité à tout prix, ils étaient simplement et sincèrement d'accord avec leur conscience d'artiste, c'est ce qui les fit grands ! Guerre au *particularisme*, ce fruit malsain de la déviation protestante ; tout pour le bien de tous, telle est la devise qu'élèves et professeurs de la *Schola* s'efforceront de mettre en pratique.

Mais, me dira-t-on, il faut cependant bien renouveler les anciennes formules. Oui, certes, et ce n'est pas moi qui chercherai à réfréner les généreux élans vers la marche en avant. Comment donc doit s'opérer cette rénovation, pour être séconde ? — Il est indéniable que le désir de l'*originalité quand même*, s'il n'est point appuyé sur des bases sérieuses, ne peut qu'aboutir à des formules destinées à vieillir encore plus vite que la cadence fin de phrase de Mozart et d'Haydn. Il existe actuellement en musique une sorte de style clinquant qui semble, en apparence, réagir contre les formes classiques, mais qu'on pourrait avec justesse comparer à ce que l'on nomme, dans l'article mobilier, le *modern style* ; c'est très joli, ça tire l'œil, mais à regarder de près, cela manque de solidité et, tranchons le mot, c'est de la camelote. Les auteurs, pour la plupart fort bien intentionnés, qui pensent ainsi faire du neuf, ne se rendent pas compte qu'en agissant empiriquement et en marchant à l'aveuglette, ils sont bien loin de créer, comme ils le croient, un art nouveau et des formes nouvelles, précisément parce que, soit par ignorance, soit par incurie, ils ne savent ou ne veulent pas se rattacher à la chaîne logique du passé. — Cette tendance paraît être encore un dernier avatar de l'école judaïque, qui retarda la marche de l'art pendant une grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres qui en émanent sont, en général, superficielles comme cette école, et, comme elle, destinées à périr.

Où donc irons-nous puiser la sève vivifiante qui nous donnera des formes et des formules vraiment nouvelles ? Certes, la source n'en est point difficile à découvrir ; n'allons pas la chercher autre part que dans l'art décoratif des plain-chantistes, dans l'art architectural de l'époque palestrierne, dans l'art expressif des grands Italiens du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est là, et là seulement que nous pourrons trouver des tours mélodiques, des cadences rythmiques, des appareils harmoniques véritablement neufs, si nous savons appliquer ces sucs nourriciers à notre esprit moderne.

C'est dans ce but que je prescris à tous les élèves de l'École l'étude attentive des antiques formes, parce qu'elles seules sont susceptibles de donner à notre musique les éléments d'une nouvelle vie fondée sur des principes sûrs, sains et solides.

Et maintenant, si du domaine de l'écriture je passe à celui de la pensée, je dois vous prévenir, vous qui avez presque terminé vos études et vous qui allez les commencer, contre un danger qui n'est,

en somme, que le corollaire de la tendance que je viens de signaler ; je veux parler du *vérisme* en art.

Sans m'appesantir sur la vilaine assonance de ce néologisme, je ne crains pas d'affirmer que rien n'est plus faux, que rien n'est même plus *vieux jeu*, car nous la retrouvons à toutes les basses époques de l'histoire musicale, que cette soi-disant recherche aiguë de la vérité ; le rendu du *réel* n'a jamais été de l'art ; ce qui produit le beau ce n'est point la copie servile de la nature, mais bien l'impression ressentie se magnifiant, s'idéalisant (je ne répugne point à employer ce terme), dans l'âme de l'artiste pour se réduire ensuite et se concrétiser en une œuvre. Cette prétendue réforme ne sert en général à autre chose qu'à déguiser l'ignorance ou l'impuissance de penser hautement ; les compositeurs italiens contemporains, dans le sillage desquels se meuvent nos véristes français (1), gagneraient aussi beaucoup à étudier de plus près leurs grands ancêtres et l'on aimerait rencontrer dans leurs œuvres, fût-ce même au simple titre d'imitation, un peu de la noblesse de style d'un Palestrina, du sentiment expressif d'un Carissimi ou d'un Monteverde, voire de la forme plastique d'un Scarlatti ou d'un Cimarosa.

Ne soyons pas *véristes*, mes chers amis, contentons-nous d'être *vrais*, Et pour cela, gardons-nous bien de viser au succès, disposition des plus néfastes pour le créateur, qui l'amène fatallement soit à devenir l'homme d'une seule œuvre si son premier essai a trop bien réussi, soit à se faire l'esclave de la mode, et c'est le cas des cultivateurs du « modern style » dont je parlais tout à l'heure, soit enfin à faire sciemment de mauvaise musique pour capter les suffrages d'une assistance, toutes conditions indignes de l'artiste véritable, dont la mission n'est pas de suivre le public, mais de le précéder et de le guider.

C'est le respect de cette mission qui caractérise tous les grands, ceux qui ne passeront point, parce que leur art a eu une raison d'être éducatrice ; c'était aussi ce qui caractérisait le maître de la moderne génération symphonique en notre pays, notre vénéré père Franck, qui est, nous pouvons le dire, un peu le grand-père de cette *Schola Cantorum*, car c'est son système d'enseignement que nous nous efforçons de continuer et d'appliquer ici.

César Franck, dont la naïve adoration pour l'art véritable, sans parler même de son génie, inspirait à tous le respect, avait su créer autour de lui une atmosphère d'amour enveloppant étroitement les disciples qui communiaient en son enseignement. Cet amour mutuel, cet esprit d'union dont nous étions alors animés, je voudrais les voir revivre en nos élèves, et le meilleur moyen pour atteindre ce but

(1) Il convient de faire une exception en faveur de Gustave Charpentier qui est, je le crois, un sincère et un convaincu.

est le mépris de ce qu'on nomme le succès immédiat, le succès du public.

Soyez des émules dans le travail, jamais des rivaux.

C'est là raison pour laquelle nous répudions ici le système des concours, qui produit bien rarement un résultat satisfaisant, le concours n'étant le plus souvent que la consécration officielle de la médiocrité.

Vous sortirez de cette École avec un certificat constatant le point jusqu'où vous aurez poussé vos études, mais n'attendez pas de nous récompenses ou distinctions, car notre intention est de produire des artistes et non des premiers prix.

Je ne puis mieux terminer cet exposé de principes, de la longueur duquel je tiens à m'excuser auprès de vous, qu'en vous exprimant un souhait que je trouve précisément dans le Graduel grégorien : c'est le texte d'une des admirables antiennes du Jeudi saint qui résume en quelques mots toutes les qualités dont l'artiste doit orner son âme pour passer sans faiblesse au milieu des difficultés de sa carrière.

Voici ce texte :

*Maneant in vobis fides, spes, caritas,  
Tria hæc, major autem horum est caritas.*

Que la foi, l'espérance et l'amour habitent en vous ;  
mais de ces trois vertus, la plus grande est l'amour..

Ces trois vertus que le Catéchisme appelle théologales, nous pouvons à bon droit les nommer artistiques, parce que si elles parlent de Dieu, elles parlent par celà même de l'Art, émanation divine ; ces trois vertus, nous devons les garder avec soin si nous avons le bonheur de les posséder et chercher de toutes nos forces à les acquérir si nous ne les possédons pas. Oui, amis, ayons la Foi, la foi en Dieu, la foi en la suprématie du beau, la foi en l'art, car il faut avant tout croire fermement à l'œuvre que l'on écrit ou que l'on interprète pour que celle-ci soit durable ou dignement présentée.

Faisons notre soutien de l'Espérance, car vous le savez, l'artiste digne de ce nom ne travaille point pour le présent, mais en vue de l'avenir.

Laissons-nous enfin enflammer par l'Amour, par le généreux amour du beau sans lequel il n'est point d'art, pour la sublime Charité, la plus grande des trois : *major caritas*, seul terme final de la lutte sociale comme de la lutte artistique, car l'égoïste qui ne travaille que pour soi est presque toujours exposé à voir son œuvre stérile, et, je vous le dis en toute assurance, la flamme créatrice ne trouve son véritable aliment que dans l'amour et dans le fervent enthousiasme pour la beauté, la vérité et le pur idéal.

VINCENT D'INDY.



# Chronique Lyonnaise



## GRAND-THÉÂTRE



### *Werther*

Est-ce l'annonce d'une vedette parisienne ou bien la faveur dont l'œuvre de Massenet jouit auprès du public, qui attira une foule énorme au Grand-Théâtre, le jour de la reprise de *Werther*? Depuis les représentations de la Tétralogie, on n'avait peut-être vu pareille affluence.

J'essaierai prochainement de noter ici quelles sont les causes de la préférence que manifestent nos compatriotes pour *Werther*; aujourd'hui je remarquerai seulement que cet empressement du public n'était pas tout-à-fait justifié par la qualité de l'interprétation de l'œuvre massenétique. Deux artistes seulement étaient vraiment intéressants : M. Geyre et M. Lafont. M. Geyre, dont la tenue scénique s'améliore chaque jour, chante délicieusement les mélodies faciles de *Werther*; plastiquement, il réalise fort bien le type de l'amoureux german quelque peu désfiguré par les librettistes. M. Lafont est bonhomme à souhait dans son rôle du bailli.

Quant à Mme Marié de l'Isle, bien que « de l'Opéra-Comique » et spécialiste du rôle de Charlotte, elle ne possède pas toutes les qualités qui conviendraient à l'héroïne de Goethe. Sans doute, il ne faut pas demander à une artiste lyrique une connaissance profondément psychologique des personnages qu'elle interprète, d'autant plus que, dans le cas présent, le rôle de Charlotte, tripotouillé et dégermanisé par MM. Blau, Hartmann et Milliet, est assez confus, et parfois un peu incohérent. Aussi n'adresserai-je à Mme Marié qu'un reproche musical. Peu importe que la distinguée cantatrice n'ait plus une voix très fraîche et très pure, et que le passage entre les divers registres soit laborieux et trop sensible.. Mais ce qui est insupportable, ce sont les incessantes

déformations que Mme Marié fait subir à la partition de Massenet. Ce sont, à chaque ligne, des minauderies très parisiennes, dans le genre de celles que nous infligea, l'hiver dernier, Mme Marguerite Carré dans la *Bobême*; ce sont des ralentissements absurdes, là où le musicien ne désire qu'un léger *cédez*, des respirations à contre-sens qui coupent les phrases, mais permettent à l'artiste de placer quelques-uns de ces horribles hoquets dont la peu regrettée Mme Charles-Mazarin nous gratifiait naguère avec tant de générosité. Au cours du seul acte de *Werther* que j'ai entendu, Mme Marié a mérité deux fois au moins le reproche d'incompréhension musicale. Les deux énormes fautes de goût que je relèverai se sont du reste produites dans la même scène : la première fois, c'est dans l'agréable phrase de Charlotte, disant à Werther que ses enfants exigent que sa main leur coupe chaque jour leur pain. Cette phrase n'a évidemment pas une valeur dramatique considérable, et de pareils détails d'économie domestique ne nécessitent pas, semble-t-il, une interprétation profondément émue... Ah ! nous connaissons mal les artistes parisiens !... Et Mme Marié nous le prouve en ralentissant au maximum le débit de sa simple phrase, en traînant sur chaque note et en faisant avant « leur pain » une incompréhensible respiration, un point d'arrêt inexplicable qui coupe le sens de la phrase et brise la ligne musicale. Même effet de mauvais goût dans le passage célèbre où Charlotte dit à son cousin la détresse des enfants à la mort de leur mère et leur touchante question : « Pourquoi les hommes noirs ont emporté maman... » Cet exquis petit coin de partition a été complètement défiguré.

Je sais bien que, pour les amateurs de théâtre, ces défauts d'interprétation musicale, ces erreurs artistiques ne comptent pas : l'effet à produire, pour eux, excuse tout et autorise le dernier des "artistes" aux plus personnelles fantaisies. C'est que la pratique du théâtre déforme singulièrement notre esthétique, de même qu'elle abolit le sens artistique, et souvent aussi le sens moral chez ceux qui touchent à la scène, de près ou de loin. Je n'en crois pas moins utile de relever de temps en temps les erreurs et les fautes de goût — d'ailleurs voulues et cherchées — de nos plus célèbres cabotins.

L'ensemble de l'interprétation de *Werther* était honorable. Mlle Streleski fut une Charlotte assez médiocre, jolie voix et chant déplorable ; M. Auber fut correct dans le rôle pitoyable d'Albert ; M. Rouziéry fut plein de naturel dans le rôle de Johann l'orchestre fut précis, mais s'assoupit à plusieurs reprises, notamment dans le fameux *Clair de Lune* joué dans un mouvement d'une lenteur exagérée et avec cette lourdeur qui est le principal défaut de M. Flon.

La représentation fut interrompue avant le dernier tableau par un incident. L'interlude bruyant, qui se joue d'ordinaire devant le décor de neige que traverse Charlotte pour se rendre chez Werther,

sut joué rideau baissé, et le tableau hivernal fut simplement escamoté. Grand scandale des amateurs et beau tapage : hurlements forcenés, cris « Régisseur ! Démission ! » sous jetés à l'orchestre qui continuait à jouer... rien ne manqua à la fête renouvelée du temps des débuts. Enfin la représentation fut interrompue ; le régisseur parut, expliqua que la nouvelle mise en scène était conforme à celle de l'Opéra-Comique et aux indications de M. Massenet, mais déclara que, selon le désir manifesté sans discréption par le public, la mise en scène traditionnelle allait être rétablie. On recommença alors l'interlude symphonique ; le tableau de neige apparut aux yeux des amateurs satisfaits et la représentation put continuer. Cet incident fut la seule joie de cette terne soirée.

*Werther* fut rejoué dimanche en matinée pour la seconde et dernière fois, malgré son succès : nos directeurs, artistes avisés et commerçants habiles, n'ont en effet pas pris le soin d'engager pour la saison une artiste capable de chanter convenablement l'œuvre la plus populaire de Massenet.

\* \* \*

### *Mireille*

L'aimable opéra-comique de Gounod a été, du vivant du compositeur, retouché, arrangé, diminué, presque autant que le grand opéra de *l'Africaine*. D'abord écrite en cinq actes et sept tableaux, *Mireille* est devenue, grâce à feu Carvalho, un petit opéra-comique en trois actes. A Lyon, nous eûmes d'abord, l'opéra-comique réduit, puis, sous la direction Vizentini, le grand opéra ; depuis, enfin, tantôt l'œuvrette en trois actes, tantôt la grande pièce en sept tableaux.

Cette semaine, nous avons assisté, au Grand-Théâtre, à un curieux arrangement qui n'est ni l'œuvre originale ni sa version courante : le *Val d'Enfer* et le tableau du *Rhône* étaient rétablis ; mais la fâcheuse valse « O légère hirondelle... » et quelques autres morceaux adventices étaient maintenus.

On pourra discuter longuement sur l'opportunité des modifications apportées par Gounod à son œuvre primitive : M. Etienne Destranges, dans son important ouvrage *Consonnances et Dissonances*, se déclare partisan de la première version et admire beaucoup le tableau du *Rhône*. Avouerai-je que je ne partage pas cette opinion ? — Musicalement, le troisième acte ne me paraît pas d'un vif intérêt avec ses réminiscences de la ronde du Veau d'Or de *Faust* ; dramatiquement, il est un inutile hors-d'œuvre ; et, sous le rapport de la mise en scène, il est nécessairement un peu ridicule avec ses ballerines court-vêtues figurant les « Trèves » qui errent sous les ondes du fleuve.

Il y a dans *Mireille* un premier acte charmant : chansons aimables et gracieux papotage de magnanarelles, jolie intervention de la sorcière Taven ; un deuxième acte fort agréable dans sa première

partie : célèbre duo de Vincent et de Mireille, dont l'allure rapide étonne et déroute toujours les chanteurs de salon qui voudraient faire de la chanson de Magali un langoureux et passionné chant d'amour ; air de Taven « Voici la saison, mignonne » délicieux et gracieusement instrumenté. Mais, dès le milieu du deuxième acte, en retombe dans la banalité des vulgaires ariosos de grand opéra.

Ce caractère d'opéra était accentué mercredi par la présence dans l'interprétation de M. Sylvain, remplaçant M. Lafont indisposé, et de M. Gaidan. Le premier chanta de toute son ample voix de basse noble les déclarations autoritaires du père de Mireille, et arbora une toilette ébouriffante et surtout un gilet doré... Ah ! quel gilet ! La scène parlée entre Ourrias et lui fut étonnante de couleur locale : les deux artistes avaient un accent méridional des plus accusé. M. Gaidan surtout manifesta de redoutable façon son origine provençale malgré ses efforts pour ne pas faire entendre ses paroles murmurées contre la toile de fond ; dans ses couplets et dans la scène du Rhône il fut exubérant et farouche comme il sied à un bouvier de la Camargue ou de la Crau.

Le principal rôle était médiocrement tenu par Mme Landouzy qui ne fit applaudir que ses faciles roulades ; par contre, M. Geyre fut un délicieux Vincent qui sut gentiment tout dire et tout chanter ; et Mme Rambaud fut une intéressante Taven.

L'orchestre était suffisant ; c'est tout ce qu'on peut demander à ces Messieurs du syndicat, plus ardents à la Bourse du Travail qu'au théâtre, et plus dociles aux ordres de la Confédération générale ou du Syndicat qu'à la baguette de leur chef.

L. V.



### Quatuor Rinuccini

Le Quatuor fondé, il y a deux ans, par M. Louis Rinuccini se présentait lundi dernier dans la salle Dufour et Cabannes pour la première des deux séances de cette saison. Une importante modification à signaler dans la composition de la jeune société : la démission de M. Ricou, qui, jusqu'à présent, avait tenu avec grand talent la partie d'alto a occasionné un remaniement : le second violon de l'an dernier a été remplacé par un jeune élève de M. Rinuccini, et a passé au pupitre d'alto. Si le second violon actuel n'est pas inférieur à son prédécesseur, celui-ci fait singulièrement regretter l'ancien altiste dont il ne possède ni la belle sonorité, ni l'impeccable justesse, ni la sûreté de mesure.

Malgré ce changement fâcheux, le Quatuor Rinuccini annonce plusieurs œuvres peu connues et difficiles telles que les quatuors de Chausson (inachevé) et de Lazzari, et le quintette de Castillon.

La première séance était occupée par un quatuor de Mozart, un de Beethoven et par celui de Sylvio Lazzari (op. 17). Dans cette dernière œuvre comme dans sa sonate, le compositeur d'*Armor* s'évade du genre classique et ne réalise certes pas une composition d'esprit beethovénien : c'est plutôt de la musique de théâtre où l'on devine les timbres de l'orchestre, ou l'on entend pépier l'harmonie et sonner les trompettes ; ce caractère s'accuse surtout dans le premier mouvement (*Molto agitato*) et dans le *Scherzo* qui est un peu de la musique de ballet ; l'*Andante* est d'une réelle ampleur ; quant au *Rondo* final (*Allegro Gioioso*) il est d'une extrême vulgarité et ressemble trop à un quadrille. L'œuvre de Lazzari, malgré son style peu traditionnel, est fort agréable à entendre, d'une écriture adroite et d'un réel intérêt.

On ne peut que louer le Quatuor Rinuccini de sa persévérance qui lui permettra de progresser chaque année, et surtout de l'heureux choix de ses programmes qui sortent de l'ornière creusée chaque jour plus profondément par la véritable Société de musique classique. La Société dirigée par M. Rinuccini ne peut évidemment être comparée aux célèbres Quatuors de Prague, de Bologne ou de Paris ; du moins travaille-t-elle, et nous fait-elle entendre des œuvres nouvelles et encore inconnues à Lyon.

L. V.



### *Une salle de concerts à Lyon*

Depuis longtemps, les Lyonnais déplorent l'absence d'une salle de concerts dans leur ville, et se lamentent d'être obligés de se contenter de cette salle des Folies-Bergère, laide, inconfortable et d'une mauvaise acoustique.

M. Witkowski, qui n'en est pas à sa première entreprise audacieuse, avait déjà examiné divers projets de construction d'une grande salle spécialement aménagée et pouvant contenir quinze cent à dix-huit cents personnes. Un avant-projet, dont il a suscité l'établissement et qui satisferait tous les désiderata vient d'être adopté par le Conseil municipal.

L'emplacement proposé est celui formant la masse G du quartier de la Martinière. Il est limité : au nord, par un immeuble à loyer ; au sud, par la nouvelle rue de la Martinière ; à l'est, par la rue Louis-Vitet ; à l'ouest, par la rue Hippolyte-Flandrin. Il présente un développement de façade d'environ 100 mètres de longueur.

La construction serait faite dans les conditions suivantes :

La salle principale de concerts-conférences, pouvant contenir environ 1.800 personnes, serait au premier étage. L'accès aurait lieu par quatre escaliers à chacun des angles de l'emplacement, chaque escalier donnant directement à l'extérieur. Deux foyers-promenoirs, vestiaires, guichet, etc., compléteraient les accessoires de la salle principale.