

VINCENT D'INDY

Ses attitudes, ses mouvements aussi bien que l'expression de son visage, et tout comme ses moindres écrits, révélaient à première vue ses sentiments et son caractère; le regard limpide de ses yeux clairs, bien abrités sous l'arc saillant des sourcils, le front vaste, obstiné, couronné de cheveux rejetés en arrière, les narines et les lèvres minces, la moustache relevée, une barbiche de mousquetaire, son masque et ses gestes, autant que ses paroles, traduisaient exactement les qualités dominantes de son esprit : l'ardeur, la franchise, l'autorité. Homme de volonté, sa rudesse héritée des ancêtres cévenols se tempérerait souvent d'une douceur presque timide. Mais dès qu'il s'agissait de défendre ses idées, dès qu'il croyait menacé l'idéal pour lequel il eût tout sacrifié (hormis l'honneur), il fonçait sans plus rien connaître. A quatre-vingts ans il étonnait encore ses familiers par l'opiniâtre soin qu'il prenait de toutes choses, ne laissant à personne une part du fardeau qu'il entendait porter. Et ce qui, chez d'autres, eût semblé méfiance, demeurait, chez lui, simple et noble souci du devoir. On l'a souvent répété : il y avait en Vincent d'Indy un chevalier d'inébranlable foi, prêt à pourfendre l'infidèle, — prêt aussi à se prodiguer en toutes circonstances. Il aimait la lutte. Il ne se demandait jamais avant d'engager le combat si les chances étaient favorables, mais un seul désir l'animait : servir son art. Il l'avait défini strictement; il s'était depuis longtemps imposé lui-même une règle et une discipline; ferme en ses principes et décidé dans ses résolutions, au milieu des variations opportunes d'un siècle sans convictions et sans doctrines, il demeurait solide et droit dans son armure, dédaigneux du présent et

confiant dans l'avenir. Le vieillissement de son corps semblait n'avoir aucun effet sur la verdeur de son esprit. Il travailla jusqu'au jour de la mort, se donnant à son enseignement et à ses devoirs sans faiblir. La mort est venue le prendre soudain, lui épargnant la déchéance physique des longues agonies; mais elle ne l'a point surpris. Toute sa vie, ce croyant a mis en pratique le précepte si chrétien formulé, cependant, par l'incroyant Littré : « Celui qui veut faire un emploi sérieux de la vie doit toujours agir comme s'il avait à vivre longuement, et se régler comme s'il devait mourir prochainement. » A l'âge où le repos semble si légitime, il composait ardemment, tout comme au temps de sa jeunesse — et ses dernières œuvres, loin de porter trace de fatigue, ont jailli vigoureuses et saines. Il a exercé sur son temps une influence profonde, autant par ses ouvrages que par son enseignement à la *Schola* et par le rayonnement de ses idées. Il fut un maître.

§

Par un caprice du sort, c'est à Paris, le 27 mars 1851, qu'est né ce rejeton d'une vieille famille ardéchoise. Il reçut les prénoms de Paul-Marie-Théodore-Vincent. Sa mère, la comtesse d'Indy, lui donna ses premières leçons de solfège et de clavier. Puis, lorsqu'il eut onze ans, comme il se montrait fort attentif, il fut confié à Louis Diémer et à Marmontel. Son baccalauréat passé, il s'inscrivit à la Faculté de Droit, mais sans renoncer, au contraire, à la musique; et Lavignac lui enseigna l'harmonie.

La guerre survient: engagé volontaire au 105^e bataillon de la garde nationale, il prend part à la défense de Paris. Après les convulsions de la Commune, il regagne pour quelques mois l'Ecole de Droit. Puis, obéissant à une vocation plus impérieuse, il entre dans la classe de César Franck au Conservatoire. En même temps, il débute aux Concerts Colonne comme deuxième timbalier; et ces modestes fonctions, où son désir de s'instruire au milieu de

l'orchestre trouve un aliment, il les conserve jusqu'en 1875, tandis que Franck l'initie non seulement à la technique de l'orgue, mais aussi au contrepoint, à la fugue et à la composition.

D'Indy fut beaucoup plus que l'élève de Frank : disciple du maître wallon, il acquit auprès de lui ces choses qui, d'ordinaire, ne sont point matière d'enseignement et que lui-même, plus tard, voudra transmettre à son tour aux jeunes musiciens de la *Schola*. Et c'est en cela, bien plus encore que dans le « cyclisme » et les théories que nous examinerons tout à l'heure, que le passage de Vincent d'Indy chez Franck importe.

Dès ce temps, il subit non moins profondément l'attrait exercé par Wagner sur l'élite de sa génération. Lorsque, en 1875, Vincent d'Indy est nommé organiste de Saint-Leu et chef des chœurs de l'Association artistique des Concerts Colonne, son ami Henri Duparc l'a déjà initié aux mystères wagnériens. Mais s'il estime que la musique française peut trouver profit à s'assimiler la technique wagnérienne, s'il pense qu'elle ne doit point refuser tous ces moyens d'expression nouveaux, il n'entend pas renier, pour cela, la tradition nationale. Il constate avec peine que notre musique, au lendemain de la guerre, se trouve en situation fâcheuse. Malgré les efforts de Paderloup et d'Edouard Colonne, c'est le théâtre — et le pire, — qui, seul, attire et les compositeurs et le public. Hors de la scène, il n'est point de salut. Les meilleurs sont découragés, et beaucoup croient, avec Edouard Lalo, que les symphonies ne sont décidément pas faites pour être entendues. Quant à la musique de chambre, autant dire, alors, qu'elle est morte. Eh bien, cette princesse en léthargie, il faut la réveiller; il faut entreprendre de redonner à l'art français sa dignité compromise par les fabricants de pièces. Et, avec son maître Franck, avec Saint-Saëns, avec Fauré, Lalo, Castillon, Henri Duparc et Romain Bussine, Vincent d'Indy fonde la Société Nationale de Mu-

sique, en 1871, et lui donne pour programme et pour devise « *ars gallica* ».

En 1873, il fait un premier voyage en Allemagne. Il voit Liszt à Weimar. Puis, à l'occasion d'autres voyages, il entre en relations avec Brahms et Wagner. En 1876, il assiste aux premières représentations de *L'Anneau du Nibelung*. Sa connaissance de l'Allemagne n'est point superficielle : il en pénètre, au contraire, l'esprit et, si l'on peut dire, le cœur. Il lit les poètes, passe dans la société de Schiller de longues heures méditatives. Ce commerce prolongé avec l'auteur de *Wallenstein* lui inspire, dès 1874, une ouverture des *Piccolomini* (exécutée aux Concerts Padeloup, et qui, jointe à deux autres épisodes symphoniques, formera en 1881 la trilogie de *Wallenstein*). Uhland lui fournit *La Forêt enchantée*, ballade-symphonie, puis Schiller encore une de ses œuvres capitales, dont la composition le retint de 1879 à 1883, *Le Chant de la Cloche*, légende dramatique. Cette vaste fresque sonore obtint le prix de la Ville de Paris en 1885 et fut donnée aux Concerts Lamoureux l'année suivante. Selon l'exemple de Wagner et de Berlioz, Vincent d'Indy avait lui-même écrit le poème, qui suit de près le texte de Schiller :

« Lorsque je travaille sur des paroles, avoue-t-il dans un article de *la Revue Musicale* (20 février 1896), j'en arrive fatalement, pour faire de la musique qui me paraisse bonne, à les changer, à les triturer, à les amalgamer. Dans ces conditions, vous conviendrez qu'il est préférable que ce travail de compression et de passage au laminoir ait lieu sur des paroles miennes, à l'égard desquelles je n'ai aucun ménagement à garder. »

Il demeura fidèle à cette théorie et composa lui-même les livrets de ses drames. Mais revenons au *Chant de la Cloche* : l'œuvre est divisée en sept parties : *le Baptême, l'Amour, la Fête, Visions, l'Incendie, la Mort, Triomphe*. Comme on le fit de la *Damnation de Faust*, on mit le *Chant de la Cloche* à la scène, à la Monnaie de Bruxelles

en 1909; mais il ne semble pas que l'ouvrage y puisse gagner beaucoup, l'action n'étant nullement théâtrale. On y a souligné l'influence de Wagner; on s'est plu à relever les points de ressemblance avec *les Maîtres Chanteurs*, par exemple, et on a trouvé chez l'envieux Dietrich de Bâle, doctoral et sot, un cousinage avec le fielleux greffier Beckmesser. Il se peut; mais il faut retenir ces lignes de M. Paul Dukas (1) :

J'étais encore élève au Conservatoire quand Lamoureux donna la première audition du *Chant de la Cloche*. Mon impression fut grande, et dès lors je regardai d'Indy comme un maître. L'éclat de l'œuvre nouvelle, sa maîtrise, l'élévation de ses tendances, en plein accord avec nos impulsions les plus généreuses, plaçaient d'emblée d'Indy à la tête de la jeune musique. Son *Wallenstein*, *Sauge-fleurie* (1884), *la Forêt enchantée*, l'avaient déjà montré épris de pittoresque expressif, de poésie légendaire et maître de plus d'un secret du mystère orchestral. Ses premières œuvres de musique de chambre avaient achevé de dessiner les traits de sa muse juvénile, dont l'essor romantique prenait son point d'appui sur l'ordre classique le plus ferme. Mais ce *Chant de la Cloche* — où la critique ne voulut entendre que l'écho des voix souveraines — les éveillait avec tant d'aisance, les mêlait à son timbre propre avec une vigueur telle qu'un témoin clairvoyant ne pouvait se méprendre sur la puissante personnalité qui s'annonçait de la sorte et dont le caractère le plus frappant, dans la mollesse et l'indécision du style alors en faveur, s'imposait ainsi, soudainement, par l'ardeur du parti pris contraire.

Et en vérité, cette cloche symbolique que chante d'Indy est bien comme une préfiguration de l'œuvre du maître : les Dietrich de Bâle, « docteurs en droit romain, grands-maîtres ès-arts » peuvent bien

Affirmer devant tous, après mûr examen,
Que cette cloche colossale
Est mal construite,

(1) Paul Dukas : *Vincent d'Indy* (Latinité, mars 1930).

point n'importe. Au quatre-vingtième anniversaire du maître, l'an dernier, nous l'entendîmes encore. Vincent d'Indy lui-même l'animait. Elle sonna clair et fort, car elle est coulée d'un métal qui n'a rien à craindre du temps.

Je ne puis, ici, m'arrêter sur chacune des œuvres de Vincent d'Indy ni même les énumérer toutes : je me bornerai donc à examiner les plus importantes. C'est, dans le domaine de la symphonie, en 1886, avec le numéro d'*opus* 24, la *Suite en ré*, dans le style ancien (pour trompette, deux flûtes et archets), d'une couleur si fine et dont le menuet est une vraie pièce d'anthologie), et c'est, surtout, la même année, la *Première Symphonie, sur un thème montagnard français*, pour orchestre et piano (*opus* 25), que l'on appelle souvent « Symphonie cévenole ». Elle est la plus populaire des œuvres de Vincent d'Indy, et l'une des pages capitales de la musique contemporaine. Nulle, en tous cas, ne nous apporte sur son auteur de témoignages plus directs, de confidences plus complètes, non point qu'il s'épanche ici en phrases lyriques et grandiloquentes, mais, au contraire, parce que le choix des thèmes, si simples, si expressifs, leur clair agencement, les ornements polyphoniques de bon aloi dont il les pare sans les surcharger et qui leur vont si bien, l'ordonnance et l'harmonie classiques des proportions, tout dans cette œuvre directement inspirée du sol natal comme une chanson populaire, tout révèle les qualités d'esprit, les goûts et les aspirations de Vincent d'Indy. Le piano y tient un rôle essentiel, mais non point prépondérant. Son emploi montre un même souci d'équilibre et de mesure. Et quelle fraîcheur dans ce thème montagnard qui engendre les trois parties de la symphonie !

Nous apercevons ici un des caractères essentiels de l'art de d'Indy : c'est au folklore qu'il demande l'inspiration, c'est aux sources rafraîchissantes de l'art populaire qu'il puise ses idées musicales. Mais cela ne veut pas

dire qu'il se contente de noter les airs recueillis sur la montagne ou dans la plaine : ce n'est point l'aspect extérieur de cette musique que l'artiste reproduit, c'est sa substance même qu'il assimile. Il conservera pourtant à cette « matière musicale », marquée de sa propre personnalité, la liberté de ses rythmes, la hardiesse de ses lignes mélodiques, la souplesse de ses inflexions. Ainsi nous trouvons dans la *Fantaisie pour orchestre et hautbois principal sur de vieux airs français*, écrite en 1888, proche parente de la *Symphonie cévenole* et aussi réussie, une variété qui ne vient point seulement de l'aptitude du compositeur à user de toutes les ressources de l'orchestre, mais du choix même des thèmes et de leur convenance à exprimer ce qu'ils doivent nous dire.

La *Deuxième Symphonie* (en si bémol, opus 57) fut écrite en 1902 et donnée en 1904 en première audition chez Lamoureux. S'il fallait choisir une image parfaite de la forme cyclique, dans sa complication logique et ordonnée, c'est, selon la remarque de M. Albert Roussel, la *Seconde Symphonie* de Vincent d'Indy que l'on prendrait. La chaîne qui relie les uns aux autres les éléments qui la composent est aussi souple que forte. La liberté rythmique est extrême : comme dans le *finale* de la *Symphonie cévenole*, les thèmes passent par des mesures différentes, subissent des altérations qui les dénaturent sans qu'ils cessent d'être reconnaissables, obéissent à « une volonté lucide » pour s'acheminer, eux aussi, vers un finale qui est « un des sommets de la musique symphonique et que rehausse encore une rutilante orchestration ». N'eût-il écrit que ces deux symphonies, Vincent d'Indy resterait au premier rang de l'école française.

Jour d'été à la montagne est un triptyque pour orchestre : *L'Aurore* et *le Soir*, plus brefs, y encadrent le motif central, le *Jour*. Ici encore nous retrouvons le folklore du Vivarais librement interprété; des bourrées, des chazts, toute la saine vigueur du terroir — et puis, au soir tom-

bant l'admirable et pure cantilène grégorienne, qui monte vers le ciel, avec la fumée bleue des chaumières. Cette musique — comme l'a montré M. G.-M. Witkowski — est conçue selon les principes de la tradition classique et rappelle la *Symphonie* de Franck. Son plan n'est pas sans analogie avec celui de la *Pastorale*; mais elle suggère et ne décrit point.

La *Troisième Symphonie, de Bello Gallico*, fut écrite pendant la guerre. Plus dépouillée, elle porte la marque des préoccupations du moment; puis vinrent le *Poème des rivages* (1921), *Diptyque méditerranéen* (1927), *Concert pour piano, flûte, violoncelle et orchestre* (1927). Et à ces œuvres symphoniques, il faudrait ajouter la musique de scène pour *Karadec* d'André Alexandre (1890), pour *Médée* (de Mendès, 1898), qui revivra bien quelque jour au concert...

L'œuvre de musique de chambre de Vincent d'Indy n'est pas moins importante. Un *Quatuor* pour piano et archets (en *la mineur, opus 7*), date de 1878, et fut remanié en 1888. Le *Premier Quatuor à cordes, en ré mineur, opus 35*, fut écrit en 1890; le *Deuxième, en mi majeur, opus 45*, vingt-sept ans plus tard. Tous deux sont d'une architecture rigoureusement cyclique. Peut-être est-ce la raison qui en rend l'exécution si rare? Mais, en dépit de leur austérité, méritent-ils donc tant que cela l'exil où les tiennent les quartettistes? Le troisième, écrit en 1929, porte le numéro d'*opus 96*. Il est en *ré bémol*, et sa forme, beaucoup plus libre, son extraordinaire allant, lui ont valu, dès sa première audition à la Société Nationale, un succès qui ne s'est point démenti (2).

Un *Trio en si bémol* pour piano, clarinette et violoncelle (*opus 29, 1887*), un *Trio en forme de suite* pour piano, violon et violoncelle (*opus 98, 1929*), montrent, à

(2) Cf. l'article de M. G. Samazeuilh sur *La musique de chambre de V. d'Indy* (*Latinité*, mars 1930).

quarante ans de distance, même verve et pareille élégance d'écriture. Et puis, une *Sonate* pour violoncelle et piano (1925), une suite (*Chansons et Danses*) pour instruments à vent, (1898), un *Quintette* (1924) pour piano et archets, un *Sextuor* pour cordes (1927) témoignent de la jeunesse que Vincent d'Indy conserva jusqu'à la fin de sa vie. C'est une semblable unité dans la diversité que nous offre son œuvre pianistique : le *Poème des Montagnes* (1880, dédié à Chabrier), les *Tableaux de Voyage* (treize croquis musicaux, rapportés de courses dans le Tyrol, en 1889), la *Sonate en mi* (opus 67, 1907), *Thème varié, Fugue et Chanson* (opus 85, 1925); puis des œuvres moins développées ou moins profondes : *Helvetia*, qui résume en trois valse trois aspects caractéristiques de la Suisse; *Schumanniana*, trois courtes pièces en hommage au musicien des *Novelletten*; et puis encore *Nocturne, Promenade, Menuet...*

Les œuvres religieuses de Vincent d'Indy s'opposent naturellement au sensualisme que condamne le maître de la *Schola* : aussi bien dans ses motets que dans ses *Noces d'Or du Sacerdoce* (1898), dans ses *Cantiques pour le temps de la Pentecôte* (1921), il s'inspire de la tradition grégorienne, mais retremnée, elle aussi, à la source vive de la musique populaire.

Ce même esprit, aussi loin du pastiche que de l'académisme, anime ses chœurs profanes, ses *Chansons du Vivarais* ou sa *Chanson des Aventuriers de la Mer* (1870), sa *Chevauchée du Cid* (1879), son *Clair de Lune* (1881), *Sur la Mer* (1888), *l'Art et le Peuple, l'Ode à Valence...*

§

Il avait subi trop profondément l'influence de Wagner pour délaisser le théâtre au profit de la musique pure, et ce fut un bienfait. Car la musique dramatique française doit ainsi à Vincent d'Indy quelques-unes des œu-

vres les plus significatives de ce temps. En fait, il a traité tous les genres, opéra bouffe, ballet, drame lyrique, légende sacrée.

En 1882, il débute à l'Opéra-Comique avec *Attendez-moi sous l'Orme*, un acte qui n'est point un chef-d'œuvre, mais qui obtient un succès fort honorable et atteint la vingtième représentation; en 1927 la Petite Scène monte *Le Rêve de Cinyras*, opéra bouffe sur un livret de M. X. de Courville et tout plein d'allusions parodiques, mais construit avec une habileté et une sûreté toutes pareilles à celles des grands ouvrages. Entre ces deux partitions légères s'inscrivent *Le Chant de la Cloche* (Paris, 1886, Bruxelles, 1909), *Fervaal* (la Monnaie, 1897, Opéra-Comique, 1898); *Istar* (Concerts Lamoureux, 1896, puis au théâtre du Châtelet, 1912, pour les représentations de ballets données sous la direction de M. Jacques Rouché; repris à l'Opéra en 1924); *L'Etranger* (Bruxelles et Paris, 1903); *La Légende de Saint-Christophe* (Opéra, 1921).

La courbe que l'on pourrait tracer pour définir l'évolution de Vincent d'Indy, musicien dramatique, ne serait pas sans analogies avec celle qui représenterait l'évolution de Wagner. D'œuvre en œuvre, l'art du compositeur devient plus personnel et son esthétique, dépouillant l'accessoire et l'accidentel, devient plus profondément, plus largement humaine. Chacun de ses drames est un symbole : ce que nous avons dit à propos du *Chant de la Cloche* peut être répété pour chacun d'eux. *Fervaal* est un Parsifal celtique, et malgré la mythologie druidique répandant ses brumes sur l'action, l'idée essentielle du drame est bien la même que chez Wagner. *Fervaal* doit résister à l'amoureuse Guilhen, princesse sarrazine qui l'a sauvé quand il allait périr sous les coups de l'ennemi. Le druide Arfagard l'instruit du danger : s'il succombait aux charmes de l'étrangère, c'en est fait de son pays; la pureté du héros est le gage du salut. Mais, ici, l'amour l'emporte sur le culte du devoir : *Fervaal* tue Arfagard. Il

meurt à son tour, gardant sa foi dans les destinées de la patrie, que d'autres sauront libérer.

Istar fut d'abord conçu sous la forme de variations symphoniques; mais la partition se prêtait aisément à la chorégraphie, et la légende chaldéenne interprétée par le compositeur fournissait au maître de ballet un excellent sujet. Pour retrouver le Fils de la Vie, *Istar*, fille de Sin, (et qui est l'Astarté des Phéniciens) doit franchir sept portes. A chacune d'elles, il lui faut abandonner ses bijoux et ses voiles. Nue, enfin, elle entre au pays immuable et, purifiée aux sources de la Vie, elle délivre son jeune amant.

L'Etranger, écrivait Debussy à son retour de Bruxelles, « est ce que les personnes dogmatiques appellent une hautaine et pure manifestation d'art. A mon humble avis, c'est mieux que cela : c'est la libération de formules certainement pures et hautaines, mais qui avaient d'un mécanisme d'acier le froid, le bleu, le fin et le dur. » Et après avoir marqué cet affranchissement, (qui n'est point, d'ailleurs, un reniement, loin de là), Debussy définissait ainsi *l'Etranger* : « un héros chrétien qui se rattache directement à cette lignée de martyrs qui accomplissaient sur terre une mission de charité imposée par Dieu. » *L'Etranger* est donc le fidèle serviteur que le Maître a voulu tenter par l'amour de la femme, et dont le cœur a faibli, et que la mort seule pourra racheter. Venu parmi les pêcheurs d'une côte sauvage, *l'Etranger* aime bientôt Vita, qui, pour lui, se détourne de son fiancé, un douanier avantageux et sot. Mais dès qu'il a fait à la jeune fille l'aveu de son amour, *l'Etranger* doit partir. Vita l'accompagne sur la mer en furie et meurt avec lui dans la tempête, tandis qu'un pêcheur récite le *De Profundis*...

Libre, concluait Debussy, celui qui cherchera d'insondables symboles dans cette action. J'aime à y voir une humanité que Vincent d'Indy n'a revêtue de symbole que pour

rendre plus profond cet éternel divorce entre la beauté et la vulgarité des foules.

Une page de la *Légende Dorée* inspira les trois actes de *Saint Christophe*. Trois actes, de chacun trois scènes : un triptyque où le volet de gauche représente Auferus au service de la Volupté, puis du Roi de l'Or, puis de Satan; où le panneau du centre le fait voir en quête de ce Dieu que lui a révélé la Croix, puis le trouvant, puis portant sur ses épaules de bon géant le Sauveur du Monde; alors Auferus devenu Christophe va souffrir pour sa foi; aussi le volet de droite nous le montre-t-il attendant le martyr, emprisonné près de la Dame de Volupté, résistant aux tentations, et, supplicié, baptisant de son sang la femme impure enfin touchée de la grâce, — tel est, en quelques mots, le sujet de la *Légende*. Un récitant, placé devant le rideau, vient entre chaque acte annoncer les scènes. On a fait à la partition le reproche d'utiliser tous les styles, depuis le grégorien jusqu'au wagnérien et au franckiste. On y trouve pourtant assez de Vincent d'Indy (et du meilleur, comme en cette *Queste de Dieu*, qui sert de prélude à l'acte central) pour que ces disparates ne gênent guère.

Il y a fort loin de cette *Légende* aux drames lyriques ordinaires et plus encore aux anciens opéras du répertoire. C'est que l'œuvre de Vincent d'Indy tout entier, et quelque genre que le compositeur aborde, semble une démonstration de cette phrase de son *Cours de composition* : « L'art musical, plus peut-être que tous les autres, reste intérieur, comme la foi dont il est l'émanation : il ne connaît pas d'autre but que l'enseignement des vérités éternelles. »

Vérités éternelles les symboles inclus dans le *Chant de la Cloche*, dans *Fervaal*, dans *l'Etranger*, dans *Istar* et dans *Saint Christophe*; vérités exprimées dans une langue musicale digne de leur élévation. On peut n'aimer point

ces œuvres; il est impossible de nier leur tenue, leur noblesse et de contester leur grandeur.

Quant à la forme, on note, bien entendu, d'appréciables différences entre celle de chaque ouvrage. Mais on a trop parlé du *wagnérisme* de Vincent d'Indy. Que d'Indy ait fait sien le procédé du *leitmotiv* et qu'il ait été partisan résolu de la mélodie continue, que M. P. de Bréville et H. Gauthier-Villars dans leur *Etude thématique de Fervaal* aient pu écrire, à propos de ce drame, comme ils l'eussent écrit à propos de l'*Anneau* ou de *Tristan* : « la musique suit pas à pas les paroles, fait corps avec l'action, s'identifie avec les sentiments exprimés, se modifie avec eux sans cesse; de telle sorte que l'affabulation et le développement musical forment un tout indivisible » — rien n'est plus vrai. Mais ce qui cesse d'être exact, c'est de voir en Vincent d'Indy une sorte d'épigone de Wagner, et rien de plus. Les moyens employés peuvent lui venir de Wagner ou de Franck; une chose essentielle reste bien à lui, et celle-ci est spécifiquement française : l'inspiration, le choix des thèmes, la clarté de leur agencement, la concision même des développements. Et cela établit un lien tout aussi sûr entre les classiques de notre terroir et le compositeur de *Fervaal* et de *L'Etranger*. Dans un petit volume publié il y a quelques mois (3), Vincent d'Indy a montré, en termes excellents, ce que la musique française devait à Wagner et défini les limites de l'influence du maître de Bayreuth sur les compositeurs français :

Cette influence — contrairement à ce qu'ont dit certains impuissants, incapables d'en profiter — fut éminemment bienfaisante pour le groupe de producteurs qu'on pourrait appeler la *génération d'entre deux guerres*, car c'est cette influence qui déblaya la route devant la jeune musique de chambre française, c'est cette influence qui, non contente

(3) Vincent d'Indy : *Richard Wagner*, Delagrave, 1930.

d'agir sur la matière harmonique et sur le langage musical, suggéra à nos compositeurs d'aller recueillir dans l'œuvre beethovenien toutes les tentatives nouvelles amorcées par l'auteur de la *Messe en ré*, tentatives dont Wagner avait largement profité dans sa conception du drame musical; c'est grâce à cette influence, enfin, que la jeune phalange de nos écrivains de musique de chambre osa s'élever jusqu'aux sommets de la symphonie avec ou sans titre : Symphonie pure, ou Poème symphonique.

Et dans le chapitre suivant, qu'il intitule : « Trente ans de progrès dû à l'essor wagnérien en France », l'auteur, examinant une vingtaine des œuvres dramatiques les plus importantes, produites entre les deux guerres, montre que les auteurs de *Sigurd*, de *Pelléas*, ceux de *Gwendoline*, *Le Rêve*, *Bérénice*, *Guercœur*, *Fervaal*, *L'Etranger*, *Saint Christophe*, *Louise*, *Le Roi Arthus*, *Ariane et Barbe-bleue*, *Eros vainqueur*, *Le Pays*, — tous les musiciens de ce temps, Reyer, Chabrier, A. Bruneau, A. Magnard, d'Indy, G. Charpentier, E. Chausson, Claude Debussy, Paul Dukas, P. de Bréville, Guy Ropartz, ont fait usage des motifs conducteurs et employé la mélodie continue. Même Vincent d'Indy s'amuse à prouver (ce qui n'est point un paradoxe autant qu'on le pourrait croire) que c'est « à l'influence wagnérienne qu'est due toute la solidité de la bâtisse *Pelléas et Mélisande*, œuvre qui, faute d'être appuyée par un sûr enchaînement tonal, aurait risqué de s'effondrer sans espoir de réédification. Le remède contre ce danger d'instabilité, Debussy n'hésita pas à aller le chercher dans l'officine des trouvailles wagnériennes et ce fut le vieux *leitmotiv* qui, en dépit de ses cinquante ans d'existence, vint généreusement le lui fournir. » Et d'Indy énumère les dix principaux éléments thématiques de *Pelléas*. Et il loue l'auteur des *Nocturnes* et de *L'Après-midi d'un Faune* d'avoir conservé l'esprit latin, tout en utilisant les procédés d'origine germanique — comme tout à l'heure nous avons vu Debussy louer l'auteur de *L'Etran-*

ger d'avoir conservé le sentiment de la logique et de la proportion, de la clarté, de l'ordre et de la mesure — tout en utilisant le *leitmotiv*.

§

Cette digression nous a montré d'Indy sous l'aspect du dialecticien et du polémiste. A vrai dire, toutes ces formes de son talent sont bien inséparables, et nous retrouverons plus loin le terrible batailleur à propos de la grande querelle du wagnérisme qui éclata pendant la guerre. Mais finissons d'examiner ses théories musicales auparavant.

Nous avons déjà maintes fois rencontré au cours de cet article le mot *cyclisme*, pris souvent comme synonyme de *franckisme*. Qu'est-ce donc? D'Indy lui-même, dans son *Wagner*, définit le mot succinctement, en même temps qu'il indique l'origine de la chose :

Ce que l'on a nommé la *forme cyclique*, écrit-il, laquelle consiste à faire d'un thème *bien choisi* l'aliment de tous les morceaux qui forment l'ensemble d'une œuvre, avait déjà été tenté en Allemagne. Liszt, en 1849, Schumann, en 1850, avaient usé de ce procédé sans beaucoup d'adresse et avaient même été devancés en 1841 par un jeune homme de dix-neuf ans, César-Auguste Franck, qui devait, trente ans plus tard, devenir le chef incontesté de notre école française.

La floraison de musique de chambre, éclore en France entre 1870 et 1910, les Symphonies et tous les poèmes symphoniques de Franck, de Lalo, de Saint-Saëns, de Duparc, de Chausson, de Ropartz, de Magnard, de Dukas, de Witkowski, etc., se rattachent au groupe franckiste et sont, plus ou moins, d'architecture cyclique. Le type achevé de ces édifices sonores demeure la *Symphonie en ré mineur* de Franck ou encore la *Deuxième Symphonie* (en *si bémol mineur*) de Vincent d'Indy. Dans ses *Quatorzième* et *Quinzième Quatuors* (*opus 131* et *132*) Beethoven avait fait très nettement usage de la forme cyclique. Ces œuvres appartiennent aux derniers moments de sa

vie et nul ne peut dire s'il aurait érigé cette forme de développement en système comme le firent, un demi-siècle plus tard, Franck et ses élèves, mais le germe est là.

Le *cyclisme*, on en a fait un épouvantail, comme du *formalisme* de d'Indy. Mais, remarque M. Guy Ropartz, il suffit de se pencher un instant sur cette musique pour en saisir, sous une apparente réserve, toute la sensibilité frémissante :

Le cyclisme, ce n'est qu'une forme, et qui, comme toutes les formes, ne vaut qu'en proportion de la qualité de la musique qui y fut coulée. Si cette forme convient à tel producteur, allez-vous lui interdire d'en user? Il ne serait pas plus ridicule de proscrire, par exemple, l'emploi de telle tonalité (4).

Tous les moyens sont bons, en somme, et tous les procédés, à condition de n'être regardés que comme des moyens et de ne devenir jamais des buts. Cette maxime était chère à Vincent d'Indy.

On lui a fait grief, avec plus de raison, semble-t-il, de ce qu'il bannit de sa maison l'enseignement de l'harmonie, et de ce que, rue Saint-Jacques, il n'y eut que des classes de contrepoint, de fugue et de composition, tout comme au temps des vieux maîtres. Dans *La Musique retrouvée*, M. Louis Laloy, qui fut à la *Schola* le condisciple de M. Paul Le Flem (aujourd'hui titulaire de la classe de contrepoint), conte cette anecdote :

Le contrepoint devait nous suffire comme aux musiciens du moyen âge. C'est M. Vincent d'Indy qu'il faut rendre responsable, je crois, de ce parti pris d'archaïsme, dont on trouve maintes preuves dans son *Cours de Composition*, aujourd'hui publié. L'étude du passé est utile, et même indispensable pour faire comprendre l'état actuel, mais à condition qu'on suive le cours du temps sans s'arrêter en route. Faute de s'être exercés à l'harmonie, tous les musiciens sortis de la *Schola*, même ceux qui se sont fait un nom, souffrent d'une gaucherie caractéristique dans l'enchaînement des accords et la modulation.

(4) *Latinité*, mars 1930.

Mon ami Gallardo, estimant avec raison que quelques notions sur les cadences et les marches d'harmonie assoupliraient mon écriture dans le contrepoint, m'a prêté alors le traité de Reber et les notes additionnelles de Th. Dubois qui me furent d'un grand secours. Nous savions que c'étaient des livres interdits, et je me souviens de ses précautions amusées en les lirant pour moi de sa serviette, un soir que nous dînions ensemble au restaurant Foyot (5).

Pourtant, il y a bien de l'exagération (pour ne pas dire plus) dans les reproches *a priori* que l'on adresse si souvent aux anciens élèves de la *Schola*, et que l'on retrouve comme des clichés sous la plume de certains critiques. Mais rien n'est durable autant qu'une légende.

§

La *Schola Cantorum* fut fondée le 6 juin 1894 par Charles Bordes, maître de chapelle de Saint-Gervais, Alexandre Guilmant, élève de Franck et organiste de la Trinité, et Vincent d'Indy. On a conté cent fois l'histoire de cette fondation, dit le rôle que tinrent chacun des trois directeurs, célébré leur abnégation et leur foi. Mais il faut insister sur l'esprit même de leur œuvre et citer ce passage du discours prononcé par Alexandre Guilmant à la séance d'ouverture de la *Schola*, installée d'abord rue Stanislas :

On a trop élevé la jeunesse artistique dans le souci du gain que doit lui fournir un jour l'exploitation de ses études scolaires. Pour lutter contre ces fâcheuses tendances, il faut créer chez la jeunesse un *esprit de famille*... L'aristocratie de l'art ne peut exister que par le génie et ne s'acquiert pas par des diplômes accumulés; aussi, à la *Schola*, nous serons plus préoccupés de donner à nos élèves une éducation et une culture complètes que de les former à des épreuves de concours. L'élève studieux sortira de l'école avec un simple certificat le constatant *bon pour le service*, tout simplement. De ce fait,

(5) Louis Laloy : *La Musique retrouvée*, p. 77 (Plon).

pas de concours, pas d'épreuves en loge, pas de délais cruels qui ne tolèrent pas de migraines et peuvent vous faire manquer une carrière pour la vie. Avec ce système nous pensons former des travailleurs modestes, mais sûrs, et non des orgueilleux et des fruits secs. Nous verrons si l'avenir nous donnera raison (6).

En 1900, la Schola fut transférée rue Saint-Jacques, et à cette occasion Vincent d'Indy prononça, lors de la rentrée, un discours qui définissait *Une Ecole répondant aux besoins modernes*, et qui publié aux éditions de la Schola, souleva une sorte de tempête dans le monde des musiciens. On voit assez que des termes mêmes dont usait Guilmant, ressortent d'amères critiques contre l'enseignement officiel du Conservatoire et les méthodes d'éducation en usage faubourg Poissonnière. Mais vint un temps où l'antagonisme des deux maisons s'adoucit. Evidemment, l'esprit de la Schola demeura, perpétuant la doctrine, et, pourrait-on dire, la morale franckistes; mais on vit Vincent d'Indy accepter au Conservatoire la classe d'orchestre et de direction d'orchestre, et rue de Madrid comme rue Saint-Jacques, demeurer ferme en ses principes, fidèle à ses amitiés, dévoué à son enseignement. Bordes mourut en 1910 et Guilmant l'année d'après. Pendant vingt ans la Schola n'eut plus qu'une seule tête...

La Schola a rendu d'éminents services.

D'abord elle a perpétué la tradition de Franck, près duquel s'étaient groupés de Castillon, P. de Bréville, Guy Ropartz, Duparc, Chausson et Vincent d'Indy lui-même pour trouver hors des classes officielles une direction spirituelle et un appui morai. Et puis, l'admission des élèves sans limite d'âge a permis à quelques-uns de ceux qui comptent aujourd'hui parmi les maîtres à leur tour, mais qui, venus trop tard à la musique n'auraient pu entrer au Conservatoire, d'acquérir le bagage sans lequel les vo-

(6) Cf. René de Castéra : *Dix Années d'action musicale religieuse, 1890-1900*, Edit. de la Schola.

cations les plus impérieuses elles-mêmes ne mènent trop souvent qu'aux déboires les plus tristes. Et s'il fallait répondre au reproche de *formalisme* et d'étroitesse si souvent faits à la Schola, que trouverait-on de plus probant que de lire la liste des anciens élèves, qui va d'Albert Roussel à Georges Auric, en passant par G.-M. Witkowski, Déodat de Séverac, Gustave Samazeuilh, René de Castéra, Antoine Mariotte, L. Rohozinski, Marcel Labey, Gustave Bret, Paul Le Flem, J. Canteloube, Adolphe Piriou, Edgar Varèse, Guy de Lioncourt, Jean Poueigh, Roland-Manuel, sans oublier Erik Satie... Quoi de plus divers ?

Mais si différents qu'ils soient, tous ont trouvé près d'un maître comme Vincent d'Indy l'exemple qu'il importe le plus au jeune artiste de contempler : celui d'un homme qui place avant toutes choses le respect de son art, pour qui la première des vertus est la conscience.

A lire cette liste, d'ailleurs fort incomplète, une remarque s'impose à l'esprit : et c'est qu'on y trouve les noms des musiciens « régionalistes » les plus marquants de notre époque. Auprès de Guy Ropartz et de Ladmirault (voire de Jean Cras, qui fut élève de Duparc et par là se rattache au groupe de la Schola), P. Le Flem, Adolphe Piriou ont célébré les *Genets* et le *Pays de Komor*, J. Canteloube a demandé au Quercy l'inspiration de son *Mas*, Déodat de Séverac au Lauraguais son *Cœur du Moulin*, G.-M. Witkowski a chanté son *Lac de Paladru* — comme d'Indy son Vivarais. Tous, auprès de lui, ont appris à tirer du terroir la substance de leurs chants.

§

Dans le très bel article qu'il écrivit au soir de la mort de son maître, M. Paul Le Flem a marqué dans les meilleurs termes l'unité surprenante de cette vie si diverse, en apparence, et occupée de tant d'objets :

Chez Vincent d'Indy, la vie, les idées, la musique s'unis-

salent étroitement. C'est risquer de le mal comprendre que de les séparer. D'Indy était d'abord un croyant, et cette foi lui a inspiré des œuvres qui prennent parfois le caractère d'une apologétique. Mysticisme qui lui rendit cher l'art religieux, l'amena à illustrer la plupart de ses ouvrages de chants empruntés à la liturgie médiévale, et à aimer ce moyen âge dans lequel il admirait l'anonymat de l'effort et la persévérance de la volonté. Il se passionna pour la Renaissance qu'il défendit avec fougue, pour Lully, pour Rameau, en qui il retrouvait le type du musicien français. Mais quoique profondément attaché aux traditions de son pays, d'Indy ne se laissa pas arrêter par les frontières. Bach, Beethoven et Wagner n'ont pas trouvé de plus zélés exégètes. Il avait le culte des grands noms de la musique. Mais dans son enseignement lumineux et précis, ce traditionaliste ne propose pas de reprendre ce que les autres ont fait (7).

C'est qu'il croit que l'art est toujours en état de devenir et qu'il lui faut s'orienter vers des destinées nouvelles.

Mais quel moyen meilleur de préparer les jeunes générations que de leur montrer l'exemple des aînés, de leur faire comprendre et aimer les maîtres? D'Indy a travaillé de toutes ses forces à rendre la vie aux chefs-d'œuvre oubliés. Avec Saint-Saëns, MM. Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles Malherbe, il a entrepris la grande édition des œuvres de Rameau, en cours de publication; il a tiré de la poussière l'*Orfeo* et le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi, les *Éléments*, de Destouches, les *Bayadères*, de Catel, toute une quantité de musique ancienne. Outre son *Cours de Composition* (écrit en collaboration avec Auguste Sérieyx), Vincent d'Indy a publié des monographies sur *César Franck*, sur *Beethoven* et sur *Wagner*. Mais ce n'est point seulement par la plume, c'est au pupitre du chef d'orchestre qu'il a servi les maîtres préférés, organisant d'innombrables concerts à Paris, en province et dans les principales villes de Belgique, de Hollande et d'Espagne.

(7) Paul Le Flem : *Vincent d'Indy. Comœdia*, 4 décembre 1931.

Ce traditionaliste ne répugnait pas, comme on l'a trop dit, à toutes les nouveautés : il défendit *Pelléas* dans un retentissant article de la petite revue *L'Occident* (juin 1902). Au début, se trouvent ces lignes si souvent citées :

Je ne crois pas qu'à part celui de banquier ou d'homme politique, il existe au monde un métier plus tristement inutile que celui de critique.

Mais après avoir ainsi, en quelques mots, pourfendu les contempteurs de *Pelléas* (et gêné terriblement tous ceux qui, depuis, durent parler de lui), d'Indy écrivait :

A l'encontre de ce qui se passe dans l'opéra moderne et même dans le drame lyrique, c'est ici le texte qui est le point principal, le texte merveilleusement adapté, en sa conception sonore, aux inflexions du langage, et baignant en des ondes musicales diversement colorées, qui rehaussent le dessin, révèlent le sens caché, magnifient l'expression, tout en laissant la parole transparente toujours au travers du fluide élément qui l'enveloppe (8).

L'auteur de cette pénétrante étude n'avait-il pas le droit de se montrer sévère pour ses confrères en critique ?

Sa plume demeura toujours terriblement acérée. On se souvient : en 1915, Saint-Saëns crut bon de publier dans *l'Écho de Paris* une série d'articles intitulée *Germanophilie*. Il y reprenait le vieux grief, datant de la précédente guerre, la légende ridicule de Wagner insulteur de la France ; et puis il vouait au mépris de leurs concitoyens les mauvais français qui admirèrent *Parsifal* et applaudirent *Tristan*. D'Indy eut le courage (avec Paul Souday, Jean Maréchal et quelques autres hommes de bon sens) de s'élever contre ces folies. Il écrivit au Président du Conseil Municipal, Adrien Mithouard, une lettre fort spirituelle par laquelle il demandait de « faire cesser le scandale d'un nom prussien, s'il en fut, qui s'étalait encore en plein centre de la capitale ». On reconnut sans

(8) Cf. *Debussy*, par Léon Vallas (Plon).

peine Meyerbeer — Meyerbeer dont les opéras ne gênaient point Saint-Saëns autant que les drames de Wagner. En 1915, dans une conférence sur la Musique française et la Musique allemande, reproduite dans *la Renaissance*, il fit entendre encore le langage de la raison. Enfin, la guerre finie, il continua de batailler avec esprit pour que Wagner reprît sa place au théâtre... Il était mordant et tenace. Il écrivait :

Tristan à l'Opéra, les *Maitres* à l'Opéra-Comique, y feraient sûrement meilleure figure que les malséantes élucubrations des Puccini, Leoncavallo et autres, et, à la condition qu'une juste proportion soit établie dans la répartition des pièces étrangères sur nos scènes lyriques, notre public français serait de cette façon appelé à goûter de bonne nourriture artistique, au lieu de s'abîmer le goût par l'ingurgitation de matières frelatées et nocives. Voilà mon avis très net, que je ne crains pas d'énoncer franchement, dans l'intérêt de l'*art vrai*, qui a été la préoccupation de toute ma vie (9).

Ne trouvez-vous pas que ces lignes sonnent fièrement ? Elles peignent le maître qui les signa.

§

Sa droiture et son intransigeance lui avaient fait bien des ennemis. Lui, qui, pendant longtemps, avait été honoré comme un chef, fut tenu à l'écart et son nom ne parut presque plus sur les programmes de nos concerts. Il fut soudain, selon le mot de P.-O. Ferroud (10), « victime d'un ostracisme imbécile ». Il supporta l'épreuve avec une dignité admirable et continua simplement sa tâche. Puis ce fut le triomphal succès des concerts organisés à l'occasion de son soixante-dix-huitième anniversaire, il y a deux ans. Sa place lui fut enfin rendue.

Il n'est pas téméraire d'affirmer que la postérité la

(9) *L'Eclair*, 25 mai 1920.

(10) *Paris-Soir*, 31 mars 1931.

lui gardera, car son œuvre n'est point de ceux qui paraissent devoir être entamés par le temps. Les frais accents de la *Symphonie Cévenole*, la souveraine mélancolie du Prélude de *Fervaal*, la foi ardente de la *Queste de Dieu*, la grandiose sérénité du *Soir*, dans le *Jour d'été à la Montagne* (il faudrait citer tant d'autres titres!) sont des gages certains de pérennité.

L'auteur de ces ouvrages les a marqués d'une noblesse qui était vraiment « l'étincelle divine » — *schöner Götterfunken* — chantée par Schiller et Beethoven.

RENÉ DUMESNIL.