

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 23 (septième année)

1^{er} Décembre

1907

L'opéra comique d'hier et d'aujourd'hui.

PREMIÈRE SÉANCE DONNÉE AU THÉÂTRE SARAH BERNHARDT, LE SAMEDI 9 NOV.
PAR LA « SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE ».

Causerie de M. JULES COMBARIEU.

La Société d'Histoire du théâtre présidée par un maître illustre, M. Victorien Sardou, a déjà fait connaître l'œuvre qu'elle compte poursuivre ici dans ce que nous appellerons ses réceptions du samedi : étude expérimentale des grandes époques et des principaux aspects de l'art dramatique, avec, de temps en temps, quelques incursions sur les sujets à côté. Vous savez aussi quels hommes compétents et autorisés doivent se faire entendre à cette place, avec le concours des meilleurs artistes de Paris. De tels noms constituent le plus sérieux des programmes ; et, bien qu'on m'ait fait l'honneur de me demander la première causerie, ils me dispensent d'un préambule. J'entrerai donc tout de suite dans mon sujet.

L'opéra comique d'hier, séparé de nous par tant de choses, a une histoire qu'on pourrait diviser en trois périodes correspondant aux âges de la vie humaine : l'enfance, la jeunesse, la maturité. L'opéra comique d'aujourd'hui termine ce cycle et se trouve dans une période qui n'est certes pas celle de la vieillesse et du déclin, mais plutôt celle de la transformation et du renouvellement intégral. Ce genre que l'on peut appeler « national » — à la condition de ne pas le considérer comme représentatif du génie français, en oubliant tout le reste ! — a obéi, plus encore que les autres, à la loi d'évolution et, il faut le dire aussi, à celle du progrès. Il s'est d'abord livré à des ébats désordonnés et un peu vains. Puis il a grandi, il s'est établi : il a eu, comme il sied à la vingtième année, le goût des amusements, le pouvoir enviable de la séduction. Avec le temps, il est devenu sérieux, voilé de mélancolie, méconnaissable. Enfin, après avoir élargi son horizon et s'être enrichi de ressources puissantes, il a remplacé le badinage, l'intrigue bourgeoise, la paysannerie à la Florian, par la recherche d'une vérité observée de plus près dans le milieu social : et il est arrivé ainsi à la mentalité moderne qui, jusque dans la musique, est une mentalité inquiète, douloureuse même, j'expliquerai tout à l'heure pourquoi. Tel est le cadre dans lequel je vais présenter quelques idées et quelques faits, en comptant sur les artistes de choix qui figurent au programme pour donner de l'agrément à cet entretien.

*
* *

La première période, dont je ne dirai qu'un mot, est celle de l'enfance. Elle s'étend de 1714, date où le mot « opéra comique » apparaît pour la première fois sur une affiche, jusqu'à la *Servante maîtresse* de Pergolèse en 1752, ou le *Dévin du village* (1753) de J.-J. Rousseau, deux pièces qui sont des « divertissements ».

Durant ce temps, l'opéra comique est un spectacle très populaire, mais assez grossier, appartenant à la foire Saint-Laurent et à la foire Saint-Germain. Il a des formes rudimentaires. Au lieu de théâtre, les tréteaux ; au lieu de « littérature », l'improvisation ; au lieu de mélodies artistiques, des airs connus, des « timbres ». Il amuse son public par des arlequinades satiriques. Il s'attache surtout — et c'est de là que vient son nom — à donner une parodie du grand opéra. Toujours en guerre d'épigrammes contre la Comédie française et l'Académie de musique, très appliqué à tourner en ridicule les événements et les hommes du jour, plusieurs fois interdit à cause de ses hardiesses, toujours menacé, il a une existence précaire qui l'oblige parfois, en rusant avec l'autorité, à se dissimuler derrière les marionnettes.

Pour se faire une idée de ce qu'il était alors, en cherchant des analogies dans notre temps, il faudrait réunir l'esprit de parodie qui régnait en 1864 dans le livret de la *Belle Hélène*, les « chansons rosses » des « boîtes » de Montmartre, les grosses plaisanteries de certains journalistes d'opposition, et, avec cela, imaginer des pièces très libres, dans le genre de nos « revues » actuelles.

*
* *

La seconde période, celle de la jeunesse, commence en 1753, date du *Dévin du village* de J.-J. Rousseau ; elle peut être étendue jusqu'au *Joseph* de Méhul (1807). Le choix de ces dates n'a rien de rigoureux.

Ici, l'opéra comique est organisé comme un genre régulier ; il est installé chez lui et dégagé de l'équivoque de ses débuts. Il fait pour ainsi dire son entrée dans le monde. Il y est présenté et patronné par d'excellents maîtres de second ordre qui s'appellent Dauvergne (*les Troqueurs*, 1753), plus tard directeur du grand Opéra ; Duni (*Ninette à la Cour* ou *le Caprice amoureux*, 1755 ; *le Peintre amoureux de son modèle*, 1757 ; *le Rendez-vous*, 1763 ; *les Deux Chasseurs et la Laitière*, id. ; *les Sabots*, 1768) ; Clément (*la Bohémienne*, 1756) ; Monsigny (*les Aveux indiscrets*, 1759 ; *le Cadi dupé*, 1761 ; *Rose et Colas*, 1764) ; P. Gaviniès (*le Prétendu*, 1760) ; Philidor (*le Jardinier et son Seigneur*, 1761 ; *le Maréchal-Ferrant*, id., *le Bûcheron*, 1763 ; *le Sorcier*, 1764 ; *Tom Jones*, 1765 ; *le Jardinier supposé*, 1769) ; Laborde (*Annette et Lubin*, 1762) ; Blaise (*Isabelle et Gertrude*, 1765) ; Bachon (*les Femmes et le Secret*, 1767) ; Rodolphe (*l'Aveugle de Palmyre*, 1767). Je cite seulement les œuvres qui paraissent avoir eu le plus de succès jusqu'en 1770 ; presque toutes sont des comédies avec ariettes.

Pour plaire à une société qui a plus de tenue qu'à l'époque de la Régence, et où l'art de vivre était l'art de sourire, l'opéra comique se fait aimable, léger, alerte, et n'emploie pour ses conquêtes que des armes de bon aloi. D'abord, il abandonne l'esprit facile des tréteaux de la foire, et prend la comédie telle que la concevaient les successeurs de Molière : il y ajoute les petits vers et les madrigaux, un peu de bouffonnerie italienne, une pointe de fantaisie, et sur tout cela, il fait courir une musique agile, gaie, sentimentale, dont la seule ambition est de charmer en passant, et non de troubler et d'étonner. Dans la peinture de l'amour, il s'arrête

à la galanterie et au plaisir ; de la passion il n'exprime que les éveils ingénus, les petites ruses et les petits chagrins, ou les triomphes cavaliers ; de la nature il ne connaît que les idylles rustiques, très enrubannées. C'est Chérubin, non encore Werther. A la grande tragédie lyrique de la fin du xvii^e siècle et de l'école de Lulli il oppose une grâce facile, souple et libre. Il cherche le joli plus que le beau ; il est fin, coquet, spirituel, — voluptueux surtout et en harmonie visible avec l'art dont les Robert de Cotte, les Watteau, les Boucher, sont, dans un autre domaine, les maîtres par excellence. Il a aussi pour équivalents, avec les anecdotes et les bons mots de Chamfort, les petits vers de Voltaire, les gravures licencieuses, le goût qui règne dans le mobilier du temps, tout en formes infléchies et en tons clairs.

A la littérature sérieuse il emprunte, dans la note sentimentale, un tour déclamatoire. Voici comment, dans l'*Isabelle et Gertrude*, de Blaise (14 août 1765), on reproche à un jeune homme de vouloir séduire une jeune personne :

Téméraire,
Tu n'y penses pas !
Hélas ! hélas !
Que vas-tu faire ?
Respecte d'innocens appas !
Tu suis dans l'air
Le brillant d'un éclair
Et tu ne vois pas, hélas !
Des abîmes sous tes pas ..
Tu n'y penses pas, téméraire !
Quel espoir te conduit ?
Tu veux affliger une mère,
Et de ses soins ravir le fruit !...

C'est faux d'expression, moral et sensuel comme un tableau de Greuze. Parfois on trouve l'allusion à double sens, le sous-entendu grivois ou d'ingénuité perverse, comme dans cette romance de *Sancho*, rappelant le refrain d'une chansonnette que la célèbre Judic disait il y a quelques années, au théâtre des *Variétés*, de façon exquise :

Je vais seulette en mon jardin,
Cueillir l'œillet avec la rose,
A mon gré j'en pare mon sein,
De chaque fleur ma main dispose :
Mais je sens bien,
Je sens très bien
Qu'il me manque encor quelque chose...

L'opéra comique se souvient, à l'occasion, de Lafontaine ; mais il ne se borne pas à lui emprunter quelques-unes de ses fables : il va jusqu'à s'inspirer de ses *Contes*. Tel le *Mazet* de Duni (24 sept. 1761), où l'on trouve aussi du Piron, du Gresset, et du Parny anticipé ; j'en citerai deux textes, l'un littéraire, où apparaît encore la fausse ingénue, l'autre musical. Voici le premier :

ARIETTE DE *Mazet*.

De l'hymen que doit-on croire ?
On en parle mal et bien ;
L'un déteste ce lien,
Et l'autre chante sa gloire ;
Qu'est-ce donc que cet hymen ?
Pour moi, je n'y comprends rien !

L'un porte à regret ses chaînes ;
S'il comble tous nos désirs,
Comment cause-t-il nos peines ?
Qu'est-ce donc que cet hymen ?
Pour moi je n'y comprends rien.

Chacun change de système
Selon son propre intérêt ;
Pour bien scavoir ce que c'est
Je veux l'éprouver moi-même !

Une autre ariette du même opéra est tournée avec plus d'esprit :

Joli minois tente d'abord ;
Pour l'obtenir on se démène,
On le poursuit avec transport,
Sans épargner ni soin ni peine ;
On croit gagner un grand trésor :
On a bien tort !

Ces beaux dehors servent de masques
A des esprits bourrus, fantasques ;
Un pauvre époux, au bout du mois,
Lorsque son mal est incurable,
En enrageant se mord les doigts,
Et, de bon cœur, il donne au diable
Joli minois.

Voici maintenant cette même chanson en musique :

Air : *Joli minois*, de l'opéra comique MAZET (Duni, 1761)

Jo-li mi-nois, jo-li mi-nois, jo-li mi-nois ten-te d'ab rd ; Pour l'ob-te-

nir on se dé-mène, On le pour-suit a-vec trans-port, Sans é-par-gner ni soin ni

peine; On croit gagner un grand trésor: On a bien tort, on a bien tort, on a bien

tort, on a bien tort. Ces beaux de-

hors servent de mas-ques A des es- prits bourrus, fan- tas- ques; Un pauvre é-

poux, au bout du mois, Lors-que son mal est in-curable, En en-rageant se mord les

doigts; Un pauvre époux au bout du mois, Lorsque son mal est in-cu- rable, En en- ra-

geant se mord les doigts, Et, de bon cœur, il donne au dia- ble Jo- li mi- nois !

Ce n'est pas du Vincent d'Indy, ni du Richard Strauss. Ce n'est pas non plus du Bizet. C'est gentil et pimpant ; la mélodie est agile, légère et court-vêtue. Comme dit l'autre, il vaut mieux entendre cela qu'être sourd.

Nous avons d'ailleurs des pièces où l'on trouve plus de sentiment et d'esprit, comme cette exquise romance de Monsigny (*Rose et Colas*) :

C'est ici que Rose respire ;
Ici se rassemblent mes vœux, etc.

et, dans la même pièce, la chanson qui est bien près d'être un chef-d'œuvre :

Sans chien et sans houlette
J'aimerais mieux garder
Cent moutons près d'un blé
Qu'une fillette
Dont le cœur a parlé...

En général, l'ancien opéra comique a une valeur qui n'est nullement négligeable. Il fait peu de bruit et il tient peu de place. A l'orchestre, il reste très longtemps sous l'influence de l'art du clavecin. Le langage des instruments

est pour lui un jeu de société ; le contrepoint, une escrime légère des Grâces, *ad libitum*. Il ne prend pas la peine d'écrire toutes les parties. Au risque d'être illisible pour ceux qui ne connaissent pas l'harmonie, il se borne à chiffrer les basses. Il rachète ces lacunes par des qualités réelles. Ses mélodies se recommandent par deux qualités qui, dans la suite, deviennent de plus en plus rares : l'ingénuité et la clarté.

Nous avons aujourd'hui des maîtres fort savants qui font des œuvres de grande envergure, mais qui surmènent, et découragent parfois l'attention du public. Quelques-uns d'entre eux sont étrangement obscurs : leur musique fait penser à ce tableau qui se réduisait à une énorme tache noire représentant un combat de nègres dans un tunnel. Il convient de rappeler qu'il y eut une époque brillante où l'art français était plus ami de la lumière et de la spontanéité. On pourrait ajouter qu'en musique les œuvres tapageuses, obscures et désordonnées, ne sont pas celles qui supposent le plus de génie chez le compositeur ou de mérite chez l'exécutant. Il y a, là-dessus, un mot charmant de R. Wagner, qui résume tout un système. Un jour, un pianiste va le trouver pour se faire entendre, et se met à jouer devant lui je ne sais quel morceau tout en fusées de gammes, en cascades de trilles et d'arpèges. Wagner l'arrête, après l'avoir écouté une minute, et lui dit : « Fort bien ! mais ça, c'est trop facile. Jouez moi une sonate de Mozart ! » On pourrait faire bénéficier de cette appréciation notre opéra comique du XVIII^e siècle qui, avec son allure modeste mais pleine de grâce, n'est pas sans analogie avec la musique de Mozart, bien qu'il soit beaucoup plus superficiel. Malheureusement, dans le répertoire actuel, on n'a conservé que deux opéras de cette période, où il y en eut 110 environ ; ce sont même des œuvres étrangères : *la Servante maîtresse*, de Pergolèse, qui est Italien, et *Richard Cœur de lion*, de Grétry, qui est Belge. C'est un peu maigre. Souhaitons que dans un avenir prochain, ne fût-ce que pour reposer nos oreilles et mettre un rayon de soleil dans notre atmosphère musicale, on nous rende *Rose et Colas*, *les Aveux indiscrets*, *la Belle Arsène* de Monsigny, *le Bûcheron* de Philidor, *la Soirée orageuse* de Dalayrac...

J'aurais aimé qu'on vous donnât ce soir quelques spécimens de ces œuvres. Ce n'est pas moi qui ai fait le programme. D'ailleurs le duo de *Richard*, qui va être chanté par MM. Devriès et Vignaud, peut très bien servir à représenter l'époque dont je parle.

Grétry, dont le gouvernement belge fait publier les œuvres dans une grande édition *Nationale, avec subvention du Parlement*, — exemple à imiter ! — a été extrêmement fécond. Il a écrit plus de cinquante opéras, grands ou petits, ce qui ne serait plus possible aujourd'hui, avec notre esthétique moins accommodante. *Zémire et Azor* (1771), *Céphale et Procris* (1773, avec un délicieux ballet chanté), *La rosière de Salency* (1774), *la fausse Magie* (1775), *Colinette à la Cour* (1782), obtinrent en leur temps un succès considérable et souvent mérité. *Richard Cœur de lion*, composé sur un livret de Sedaine et joué pour la première fois à la salle Favart en 1784, est un opéra comique charmant ; il ajoute quelque chose de plus aux éléments d'action dont j'ai parlé : il emprunte à l'Histoire une anecdote plus ou moins authentique et traitée librement, si bien qu'avec son intrigue romanesque, ses danses et ses divertissements, son cadre historique ou pseudo-historique, il est déjà sur la voie du grand opéra. Le duo que vous allez entendre est la page la plus importante et la plus séduisante de la pièce. Le roi d'Angleterre

Richard (qui vivait au XII^e siècle) est retenu prisonnier en Allemagne, dans un château fort. Son serviteur Blondel veut le délivrer. Il ne peut pas pénétrer jusqu'à lui, mais il veut au moins se faire reconnaître sans éveiller les soupçons de personne : pour cela, au moment où le prisonnier se promène sur la terrasse de sa prison, Blondel chante une chanson que Richard lui-même a composée autrefois pour Marguerite. La scène est originale, car, après avoir dit le commencement de la chanson, Blondel, tout en conservant la mélodie, change le texte et le remplace par des paroles appropriées à la situation :

Une fièvre brûlante
au lit me terrassait,
et de mon corps chassait
mon âme languissante :

ma dame approche de mon lit
et, loin de moi, la mort s'enfuit.
Un regard de ma belle
fait, dans mon tendre cœur,
à la peine cruelle
succéder le bonheur.

Ces petits vers médiocres, qui rappellent certain madrigal des *Femmes savantes*, sont coupés par les réflexions de Richard, dont l'attention est en éveil, et par les indications précises de Blondel voulant faire entendre qu'il est là :

*Dans une tour obscure
un roi puissant languit ;
son serviteur gémit
de sa triste aventure.*

C'est une combinaison ingénieuse, bien conforme à l'esprit du théâtre, et sur laquelle Grétry a composé un duo très plaisant, — non sans peine, car il nous raconte dans ses *Mémoires* qu'il dut travailler et s'obstiner toute une nuit avant de trouver cette romance qui devait être le pivot de sa pièce, et qui aujourd'hui encore est un *cantabile* toujours apprécié.

(Exécution du duo de *Richard Cœur de lion* par MM. Vignaud et Devriès.)

*
**

La 3^e période est celle de la maturité. Je la fais commencer, un peu arbitrairement, en 1807 au *Joseph* de Méhul; on pourrait l'étendre jusqu'à la *Basoche* de M. Messenger, en 1890. Je choisis cette date parce que, sauf deux pièces ultérieures (*la Petite Maison* de M. Chaumet et *la Coupe enchantée* de M. Gabriel Pierné), la *Basoche* est le dernier opéra comique où l'on cause, et où le dialogue soit maintenu à côté de la mélodie. Cette combinaison du parlé et du chanté qui rappelait les origines de l'opéra comique et qui est restée si longtemps une des caractéristiques du genre, n'était nullement défavorable au talent et au succès (nous avons des chefs-d'œuvre incontestés qui sont faits d'après ce système), mais, en soi, elle avait de sérieux inconvénients : elle ne reposait pas sur une pénétration mutuelle de la parole et de la mélodie, pénétration sans laquelle il n'y a pas d'unité dans les arts du rythme ; elle était une simple *juxtaposition*, presque toujours réalisée d'une façon un peu gauche. En ce moment, je me conforme à l'esthétique de l'opéra comique, puisque la parole et le chant alternent dans cette causerie. Je ne suis pas seul, sans doute, à en regretter les inconvénients.

Cette période du ^{xix}^e siècle est la plus brillante de toutes. Comme les œuvres qui la remplissent sont loin d'avoir les mêmes caractères (il y a souvent, dans l'âge mûr, des retours de jeunesse), on pourrait la partager en plusieurs étapes. La première irait jusqu'au *Domino noir* d'Auber, en 1837. Elle a pour points culminants, avec l'étincelant *Barbier* de Rossini, *la Dame blanche* de Boïeldieu (1825), *Zampa* et le *Pré aux Clercs* d'Hérold (1831 et 1832), le *Chalet* d'Adam (1834), *l'Eclair* d'Halévy (1835). La seconde irait jusqu'à *la Mignon* d'A. Thomas en 1866. C'est un âge d'or où nos pères, qui n'étaient pas toujours aussi difficiles que nous, ont applaudi tour à tour *Haydée* (1847), les *Noces de Jeannette* de V. Massé (1853), les *Dragons de Villars* de Maillard (1856), *Lalla-Rouckh* de F. David (1866) ; il faut mentionner à part la *Statue* de Reyer (1861) et le premier des chefs-d'œuvre de Bizet, les *Pêcheurs de perles* (1863). Dans les années suivantes, nous avons une série d'œuvres de premier ordre : *le Roi l'a dit*, de Léo Delibes (1873), *Carmen* (1875), *Lakmé* (1883), *Le roi d'Ys* de Lalo (1888), puis les opéras de M. Massenet (*Manon*, *Werther*, *Grisélidis*...), ceux de M. Camille Saint-Saëns (*Proserpine*, *Phryné*...), beaucoup d'autres dont la liste complète ne peut être donnée.

L'ensemble de ces œuvres est, pour la France, un de ses titres de gloire artistique les plus précieux. Malheureusement, la génération actuelle a une tendance à dénigrer les plus anciennes avec une injustice que les étrangers les plus compétents se gardent bien de commettre. Je me rappelle qu'en 1889, pendant les vacances de l'Université de Berlin où j'étais alors étudiant, j'assistais, en compagnie d'un professeur de musique dans une Université allemande, à la représentation de la *Götterdämmerung* de Wagner, à l'Opéra de Vienne. Pendant un entr'acte, je fus frappé, de voir qu'au foyer du théâtre, entre le buste de Bach et celui de Beethoven, les Viennois avaient placé le buste de notre Boïeldieu. J'en fus frappé parce que j'étais encore sous l'influence d'un maître de musique français qui s'était efforcé malencontreusement de m'inspirer le mépris de *la Dame blanche*. J'arrêtai une plaisanterie qui était déjà sur mes lèvres, et je demandai à cet Allemand, connu pour la sévérité de sa critique, mais dans le goût duquel j'avais pleine confiance : quelle est votre opinion sur Boïeldieu ? — C'est bien simple, me répondit-il : *Boïeldieu est le Mozart de votre pays* ! — C'est parfaitement vrai. Oui, Boïeldieu est le Mozart français. Il ne faut pas craindre de le dire, même quand on vient d'entendre *Salomé*.

Trois morceaux, choisis dans cette période du ^{xix}^e siècle, vont être exécutés. Le premier est l'*aragonaise* du *Domino noir* d'Auber, livret de M. Scribe. A propos de ce dernier nom, je ne puis m'empêcher de dire que la production lyrique était singulièrement favorisée autrefois par des librettistes d'une habileté rare. Dans le *Domino noir*, comme dans *la Dame blanche*, Scribe a donné des modèles parfaits, parce qu'il a trouvé la note juste, celle qui convenait à un genre déterminé. Les Allemands, qui sont des musiciens profonds, n'ont jamais su faire des livrets comme ceux-là, livrets sans grande ambition, mais intéressants, qu'on suit avec plaisir, et où tout est combiné avec une ingéniosité extrême pour l'agrément du spectateur. Scribe a été génial à force d'adresse dans la médiocrité. Je ne m'arrête pas à cette idée ; je me borne à rappeler la scène du *Domino noir* dans laquelle est placé le joli morceau qu'on va nous chanter.

Angela, abbesse d'un couvent de dames à Madrid, s'est rendue dans un bal masqué où elle comptait rencontrer le secrétaire d'ambassade Horace ; et après

ce bal, elle s'est réfugiée, pour éviter une patrouille, dans une maison qui n'est autre que celle d'Horace, lequel va recevoir ses amis à souper. Elle se déguise une seconde fois en bonne andalouse et fait le service du repas. Un des convives croit la reconnaître. Elle pousse un cri et casse un plat que dans son émotion elle a laissé tomber. On la gronde doucement ; Horace, très protecteur, s'engage à lui pardonner, à une condition : c'est qu'elle chantera *un air de son pays*. Alors, Angela vient prendre position devant le trou du souffleur, et, après la ritournelle de l'orchestre, chante cette aragonaise qui est un air de danse, un hors-d'œuvre à effet, où les phrases se terminent en rondeur de parafe et de panache, mais un air très bien écrit pour le chant, fort agréable à entendre.

(Exécution de l'*aragonaise* du *Domino noir*, par M^{me} Tiphaine.)

Notre second exemple est tiré de la *Mireille* de Gounod (1864).

C'est une œuvre de transition qui reproduit certains caractères de l'ancien opéra comique, et qui, en même temps, prépare et annonce les œuvres postérieures à 1864.

Mireille est une œuvre orientée vers l'art contemporain, d'abord parce qu'elle a des parties d'un pathétique puissant — comme tout le tableau du Rhône, que M. Carré nous a magnifiquement rendu ; — ensuite à cause du génie même du compositeur, auquel M. Camille Saint-Saëns, dans une circonstance récente, rendait un public hommage : « Gounod, disait-il, nous a ouvert la voie, et nous n'avons eu qu'à le suivre ». Un tel mot, qui a été un trait de générosité et de courage, est certainement le plus beau des éloges. Je crois d'ailleurs que M. Saint-Saëns a exagéré, en se réduisant au rôle de simple continuateur de Gounod ; l'auteur de *Samson* est quelque chose de plus !...

D'autre part, *Mireille* peut être rattachée à l'ancienne tradition du genre, parce que, dans un sujet qui aurait autorisé un réalisme spécial, la musique garde des qualités très générales d'élégance, de délicatesse, de charme et de poésie : tous les éléments de la composition, comme le chœur des Magnanarelles ou la chanson de la bonne Taven, ne donnent lieu, musicalement, qu'à des tableaux de genre : les personnages principaux ont un langage mélodique très clair et très en dehors, pur comme le ciel provençal ; mais ce sont des villageois qui ont du style et qui arrondissent la phrase avec beaucoup de soin, selon la tradition des idylles classiques. De là des morceaux comme ce duo, infiniment agréable, et auquel des voix jeunes vont ajouter un charme de plus.

(Exécution du duo de *Mireille* par M^{me} Vallandri et M. Devriès.)

Il était impossible de consacrer une séance à l'opéra comique sans faire figurer au programme un compositeur et un interprète qui, chacun dans son domaine, ont une maîtrise supérieure. Le compositeur, c'est M. Massenet, le maître de la caresse musicale, le roi heureux du théâtre lyrique, le grand charmeur habile qui a su évoluer avec son temps et qui résume à lui seul l'histoire du genre, puisqu'après avoir écrit de délicieuses mélodies détachées, il a composé des opéras comiques et enfin, ces deux premières séries étant closes, de grands opéras.

L'interprète, c'est M. Fugère qui, après 32 ans de services, 59 rôles, 32 créations, chante comme à vingt ans. La légende d'un archaïsme délicat et raffiné qu'il va nous dire, est tirée d'un opéra où, contrairement à tous les usages, il n'y a d'autres robes que celles des moines, d'autre amour que celui de la sainte

Vierge, mais où règne, avec une grande verve, une grâce de séduction toute féminine. En disant cette page exquise, M. Fugère nous apparaît comme l'artiste qui voit se prolonger pour lui la période de jeunesse où il reste en possession de tous ses moyens, parce qu'il a une bonne méthode de chant : il a étudié avec soin l'art si compliqué d'émettre le son avec naturel et justesse, d'en régler le volume d'après la nuance exacte du sentiment ou de l'idée à traduire, l'art de respirer à propos, de varier les timbres, de phraser dans la demi-teinte, ce qui n'est permis qu'à un petit nombre de chanteurs. Il y a des gens qui s'imaginent que pour chanter il n'y a qu'à ouvrir la bouche et à pousser la voix, énergiquement !... Écoutons un maître de l'art du chant.

(Exécution de la « Légende de la Sauge », du *Jongleur de Notre-Dame*, par M. Fugère.)

*
**

Voilà notre 3^e période terminée.

J'ai appelé le xix^e siècle « l'âge de maturité » pour deux raisons : la première, c'est que les compositeurs ont une incontestable supériorité de talent sur l'époque précédente ; la seconde, c'est que l'opéra comique, traitant des sujets de plus en plus sérieux, finit par s'absorber dans le grand opéra, qu'il avait commencé par parodier. C'est là le point terminus de son évolution. En signalant maintenant des changements beaucoup plus graves, dans ce genre d'abord si aimable, je voudrais montrer comment l'opéra comique d'aujourd'hui a pris peu à peu la mentalité de notre temps.

Musicalement, la transformation est prodigieuse et, au premier abord, déconcertante. Quand on observe les œuvres contemporaines, on est très souvent embarrassé pour dire ce qu'on a devant soi. Non seulement c'est fini de rire, mais tout est bouleversé, méconnaissable, ce qui, d'ailleurs, ne veut nullement dire que tout soit mauvais. Les choses réelles forment avec les noms qui les désignent un désaccord qui déroute le bon sens. C'est, presque partout, une manie de nos mœurs. J'ai assisté, il y a quelques jours, à un dîner où on a servi des côtelettes qui étaient du foie gras, des mandarines qui étaient des sorbets, des pêches qui étaient des glaces panachées. Au reste, c'était tout à fait remarquable comme cuisine. Je pourrais citer, dans d'autres domaines, des traits qui montrent le goût du jour, par exemple la façon de porter certains chapeaux. Un chapeau est un couvre-chef. On doit donc le porter *sur* la tête. Pas du tout. Les femmes le mettent *derrière* la tête, sur le chignon, avec de longues plumes qui tombent dans le dos et sur lesquelles on pourra bientôt s'asseoir. D'autres fois, on fait violence à des arrangements qui paraissaient définitifs : et puisque je viens de parler toilette, je n'étonnerai certainement personne en disant que l'art si intéressant du corsetage est devenu en ce moment... comment dirai-je ? l'art de déplacer la nature..

Au théâtre, c'est la même chose. Rien n'est à sa place.

Bien entendu, en m'exprimant ainsi, je ne fais pas allusion à l'organisation matérielle du théâtre, surtout quand elle est aux mains d'un homme comme Albert Carré, qui est un directeur admirable, ayant fait de véritables merveilles : je veux parler de l'esthétique des musiciens. Là aussi, on fait des cuisines étranges et on déplace la nature. Ainsi l'orchestre semble monter sur la scène pour opprimer la voix des acteurs. C'est un exemple de la collectivité accablant l'individu. Rendons-nous un peu compte de ce qui se passe.

On vous sert un opéra comique qui est un grand opéra ; un livret annoncé comme comédie lyrique, qui est une pièce à thèse, ou un mélodrame où il y a des larmes et du sang ; un orchestre d'accompagnement qui est une symphonie. (Car la grande règle, c'est d'introduire la symphonie dans l'orchestre du théâtre ; en revanche et comme compensation, on donne un livret très détaillé à la symphonie de concert.) On fait de la musique, mais on en supprime tout ce qui autrefois était regardé comme musical : c'est une musique où il n'y a pas de rythme, où les consonances sont évitées comme désagréables à l'oreille et où l'accord parfait n'existe plus. C'est d'ailleurs tout à fait remarquable comme assaisonnement. Quand il y a un ballet, une autre grande règle veut que la musique ne soit pas de la musique de danse. Enfin, on vous présente des chanteurs qui ne veulent pas être des chanteurs : avant tout, ils veulent « jouer » comme on joue à l'Ambigu dans le drame, ou à la Comédie-Française dans la tragédie. Leurs mélodies sont très souvent des cris de passion, des sanglots, des rugissements ; le triomphe du chant, c'est de faire oublier le chant.

Telles sont les premières apparences dont on est frappé, et qu'on est tenté de dénoncer comme des défauts graves. Mais il faut expliquer ces prétendues anomalies. Il faut aussi, tout en regrettant certains excès, reconnaître un progrès réel.

Pourquoi l'opéra comique ressemble-t-il tour à tour au grand opéra, à la tragédie lyrique, à la comédie chantée, à tout ce qu'on veut ? C'est qu'aujourd'hui la distinction des genres n'existe plus ; et s'il en est ainsi, c'est certainement à cause de l'évolution politique. La division du Parnasse en domaines distincts était une des idées chères à l'ancien régime : elle avait son fondement dans les mœurs aristocratiques d'une société à étages. Je considère la disparition de cette idée comme le résultat indirect d'une nouvelle organisation sociale, où la limite des classes n'existe plus. Nous ne sommes pas tous Auvergnats ; mais nous sommes tous égaux.

Il y a une autre raison. Ce qui règne aujourd'hui dans tous les arts, la peinture, la sculpture, la comédie, la déclamation, la mise en scène, comme aussi, loin du théâtre, dans l'enseignement et la pédagogie, c'est une grande préoccupation de serrer de près la vie réelle. La musique obéit, elle aussi, à cette tendance. On veut atteindre la vérité ; pour cela, l'opéra comique supprime le plus possible toutes les conventions, en commençant par la division rigoureuse des genres. Il le fait avec une hardiesse parfois exagérée, brutale même, mais son orientation nouvelle est parfaitement légitime.

Si on suit dans ses conséquences techniques ce souci passionné d'arriver au vrai et de le rendre avec intensité, directement, en écartant les formules, tout apparaît dans un nouveau jour. On s'explique, dans le traitement des voix, que le récitatif, forme analytique, ait remplacé la mélodie traditionnelle qui condensait la substance de l'expression dans des symétries bien ordonnées ; on comprend que, du même coup, aient disparu, ou à peu près, toutes les formes lyriques de la synthèse : le duo, le trio, le quatuor, le chœur. On trouve assez naturel que le chant se soit rapproché de la déclamation, juste au moment où on venait d'abandonner le dialogue, de façon à créer un langage intermédiaire. On comprend aussi que l'orchestre soit dominateur, *anarchiste*, c'est-à-dire affranchi de toute autorité, préférant la liberté de ses mouvements à des rythmes de danse, et l'accent des combinaisons dissonantes à la tranquillité de l'accord parfait.

La même cause nous explique un fait très important : c'est le droit de cité accordé à des personnages que le lyrisme avait jusqu'ici tenus à l'écart. L'opéra vient d'avoir son avènement du tiers état, ou plus exactement, du quatrième état. Il s'est mis au même diapason qu'E. Zola dans ses romans ; ce n'est plus à Greuze, Fragonard ou Boucher qu'on pourrait le comparer ; il ambitionne la même gloire que les Manet, les Degas, les Renoir, les Caillebotte. Nous voyons appelés à s'exprimer dans la même langue qu'Oreste et Iphigénie, que Raimbaut et Alice, des blanchisseuses occupées à faire la lessive, des marchands d'habits de Montmartre, des garçons boulangers, des ouvriers de toute catégorie ; et je n'ai pas besoin d'indiquer la connexité de ce fait avec la politique. Dieu me garde de tourner en dérision ces protagonistes d'un nouveau genre ! il est parfaitement exact que la musique ne connaît pas les distinctions de classes et qu'elle est l'art universel. Mais je puis bien dire que l'apparition de ces personnages sur la scène a été une hardiesse. Nous étions habitués à les rencontrer dans la rue ou à nous entretenir avec eux pour nos petites affaires ; nous n'étions pas habitués à les voir aux feux de la rampe, à en faire un objet de contemplation et à leur demander les plaisirs de l'imagination.

(Remarquez en passant que juste au moment où l'acteur en blouse et en pantalon de velours à côtes tend à remplacer, dans le théâtre lyrique, le personnage à casque et à pourpoint, dans la société mondaine, par un nouveau renversement des choses, on parle de remplacer l'habit noir par l'habit rouge ou l'habit bleu, en un mot par le travesti.)

J'arrive à une dernière idée sur laquelle je voudrais m'expliquer très clairement, en prenant comme exemple l'air de *Louise*, inscrit sur ce programme.

Voilà donc un art qui, après une période assez longue de badinage aimable, suit une tendance universelle, irrésistible, et s'efforce d'aller au fond des choses, d'écarter tout ce qui est conventionnel et faux, de donner en somme à la musique une très noble fonction, celle d'arriver à la conquête de la vérité ; au service de cette tentative, il met un talent énorme. Que sort-il de là ? une musique souvent admirable, mais *douloureuse*.

Entendons-nous sur ce mot. Quand je dis que le drame lyrique contemporain est douloureux, je ne fais pas allusion à des pièces violentes comme la *Tosca* où on nous offre le spectacle de la torture morale et physique tout à la fois, où l'opéra comique fait ce que la tragédie classique n'avait pas osé — puisqu'il ensanglante la scène, — et où l'on voit une femme, après avoir essuyé son poignard à la nappe d'une table de festin, mettre des flambeaux autour du cadavre qui vient de tomber devant nous ; c'est d'ailleurs, vous l'avouerez, un singulier cas de comédie lyrique. Je veux dire que la mélodie purement musicale, dans l'expression des mêmes sentiments qui autrefois lui donnaient un air souriant, a pris un accent douloureux, et que cet accent est la conséquence inévitable de la vérité dont le compositeur s'est rapproché. Déjà, dans les mélodies de M. Massenet, dans *Werther*, dans *Manon*, l'expression de l'amour, par son intensité même, est tout autre chose que l'ancienne romance sentimentale : elle n'arrive pas à la souffrance, mais elle est sur la voie ; ainsi, dans le rêve que fait Desgrieux auprès de Manon :

*En fermant les yeux je vois là-bas
Une humble retraite,
Une maisonnette
Toute blanche, etc.*

comme dans la scène de la lettre :

*On l'appelle Manon,
Elle eut hier seize ans,*

on trouve une mélancolie secrète. Cela est trop senti, cela vient trop directement du cœur et touche à des choses trop graves pour être enjoué. Si nous arrivons à une pièce comme *Louise*, nous voyons ce caractère s'accroître singulièrement. J'exprime ici une impression personnelle, et je ne sais pas si vous la partagerez. Mais cette cantilène que vous allez entendre : *Depuis le jour où je me suis donnée*, a pour moi une tristesse inexprimable, en même temps qu'un charme pénétrant. Elle est presque pénible. Le fait est d'autant plus remarquable que M. Charpentier ne l'a pas voulu : j'en suis sûr, quoique je ne le lui aie pas demandé, car, autrement, il se serait contredit lui-même ; en prêtant des remords à son héroïne, il aurait condamné sa propre thèse. S'il a adopté un langage grave, recueilli, sans joie de surface c'est que le sentiment de la vie réelle et la force même des choses l'y ont conduit. Nous touchons ici à ce que je pourrais appeler la philosophie de mon sujet. Les chansons et les ariettes de l'ancien opéra comique étaient tout l'opposé de ce que je viens de dire ; c'est que, au lieu d'exprimer la vie d'une façon directe, elles avaient plutôt pour objet de la dissimuler, de la faire oublier en jetant sur elle un voile d'illusion. Elles étaient un « divertissement ». non pas au sens que donnent à ce mot les maîtres de ballet, mais au sens que lui donne Pascal : un divertissement, c'est à-dire une occupation qui empêche l'homme de se voir tel qu'il est. On aurait pu dire de l'ancien opéra comique ce que Diderot disait de Boucher : « il a tout, excepté la vérité » ; — la « vérité », au sens terrible que nous voulons donner à ce mot, le compositeur moderne au contraire la cherche ; il veut voir et exprimer la vie telle qu'elle est : il écarte de lui les formules pour se placer en face des choses et se pénétrer d'elles : de là cet accent d'intimité recueillie et grave qui caractérise sa mélodie.

C'est seulement en matière de science que la vérité est une source de joie : dans les arts de l'expression et du rythme qui ont pour objet la vie morale, il en est tout autrement. Je ne connais pas de moraliste qui se soit attaché à creuser les sujets qu'il étudiait, sans arriver au désenchantement ou bien sans se réfugier dans une ironie pleine d'amertume. Et si nous voulions pousser jusqu'au bout l'étude de ce fait, nous en trouverions, je crois, l'explication suivante : quand on va au fond de l'analyse psychologique (et la musique est un merveilleux instrument d'analyse !), on trouve un conflit : conflit de l'homme avec la nature, et, ce qui est le cas de la *Louise* de M. Charpentier, conflit de l'homme avec la société, enfin conflit de l'homme avec lui-même. Il est vrai que quand ce conflit est senti par un musicien qui est un artiste, qui a de l'imagination et du cœur, il devient, tout en gardant quelque chose de douloureux, la source de la grande poésie ; et, en dépit d'une forme peut-être un peu trop arrondie, c'est le cas de la mélodie que va nous chanter M^{me} Vallandri.

(Air de *Louise*, chanté par M^{me} Vallandri.)

Il y a, dans l'opéra contemporain, bien des œuvres curieuses que j'ai passées sous silence, et qui mériteraient une étude spéciale. J'aurais voulu parler des

différentes écoles ; dire quelques mots du *Pelléas* de M. Debussy : musique fragile et délicate comme la bulle de savon où se jouent les couleurs du prisme ! art absolument neuf et personnel, rare, délicieux, — et qui est en train d'empoisonner toute une génération d'imitateurs !

Nous sommes, comme je le disais en commençant, dans une période de renouvellement, c'est-à-dire de trouble extrême.

Nous avons aujourd'hui, dans le domaine de l'opéra, des conservateurs, des libéraux, des radicaux intransigeants, des socialistes et même des anarchistes, dont la musique pourrait être considérée comme un commencement de propagande par le fait. Cette diversité de doctrines, pourvu qu'elle ne se traduise pas, comme il arrive en politique, par des haines de parti pris et des exclusions injustes, n'est nullement regrettable ; dans un grand pays comme le nôtre, il est naturel, et il est sans doute utile que tout le monde n'ait pas la même opinion. Je crois même que l'artiste qui crée a besoin d'une foi un peu étroite et jalouse à des idées très personnelles. Dans tous les arts, il y a des forces conservatrices et des forces révolutionnaires. De leur opposition doit sortir le progrès. L'important est que le progrès ne soit pas acheté par la suppression pure et simple de tout ce qu'on avait fait hier, et qu'on ne détruise les vieux cadres que quand on est sûr de les remplacer par quelque chose de net qui ait au moins le sens commun. Nous qui ne sommes pas compositeurs, nous devons être très éclectiques, en gardant notre liberté d'esprit, et en ne nous privant d'aucun plaisir. Il ne faut pas ressembler à l'homme qui se promène dans la rue avec un écriteau dans le dos, et qui a des lunettes de couleur l'empêchant de connaître l'aspect véritable des choses.

Mais je ne veux pas abuser des idées générales. D'ailleurs, le temps qui m'était accordé est déjà écoulé. Je m'arrête à la seule conclusion que comporte une causerie, en vous remerciant au nom de la Société d'histoire du théâtre pour l'empressement avec lequel vous avez répondu à son premier appel, et en vous disant : au revoir !

« PATRIE » d'E. PALADILHE, A L'OPÉRA. — C'est une œuvre très belle, extraordinairement riche en mélodies de tout ordre, colorée, ample et brillante, sans défaillance ni trous, adéquate au drame de Sardou, — inclinant à traiter dans le mode aimable et léger les parties du sujet qui se prêtaient à ce genre de style, plus qu'à exagérer, selon le goût du jour, le fanatisme sombre, l'antagonisme de race et l'héroïsme sublime qui règnent dans le sujet. Au total, une œuvre infiniment agréable, qui ne lasse jamais, malgré ses proportions grandioses, et que je placerais volontiers au même rang que le *Sigurd* de Reyer. Je n'ai à relever que deux ou trois mesures, dans le ballet (qui est un peu long) : il y a là une danse très rythmée, engagée par deux pistons à la tierce qui m'ont paru avoir un peu le chapeau sur l'oreille...

« LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET », D'ALFRED BRUNEAU. — M. Colonne, au concert du 24, a donné (pour la première fois au Châtelet) des fragments du dernier ouvrage de M. Bruneau qui, à l'Odéon, eut un brillant succès. Je les ai réentendus avec grand plaisir, et j'ai été heureux que le public leur fît un chaleureux accueil. Les mérites très personnels et originaux de cette musique apparaissent peut-être mieux au concert qu'au théâtre : mélodie très large et d'un sentiment

intense, orchestration solide et très colorée. L'ensemble donne une impression de force et de passion. J'ai à faire deux remarques, auxquelles je n'attache pas la valeur d'une critique.

Cette musique si chantante et si pénétrante est triste. C'est la conséquence de son réalisme et de ces « troubles de la chair » qu'elle veut exprimer. Son lyrisme ne domine pas suffisamment les choses ; il est comme obsédé et opprimé par des préoccupations naturalistes dont il garde toujours je ne sais quoi d'amer. L'art du musicien devrait être la joie supérieure d'un esprit libre, affranchi de la bête humaine. Il n'y a pas de joie dans la symphonie de M. Bruneau, même quand elle chante « la joie du jardin » ; en revanche, un peu de lourdeur et d'empatement, dans un tableau trop écourté...

En second lieu, — et ceci ne gêne pas beaucoup mon plaisir, — on n'aperçoit pas le lien de la musique avec le programme verbal qu'elle s'est imposé de suivre. Ainsi, dans « la mort d'Albine » (qui expire au milieu des fleurs), l'imagination la plus complaisante ne trouve rien qu'elle puisse rattacher à la donnée dramatique... C'est pourquoi cette audition au concert ne m'a point paru, comme il arrive trop souvent en pareils cas, une trahison. — J. C.

« LE LAC DES AULNES », BALLET DE M. MARÉCHAL, A L'OPÉRA. — Le sujet de ce ballet est la rivalité de deux magiciens, dont l'un prend les « enfants » du premier (papillons, libellules, esprits de l'air, etc., etc.) pour composer ses enchantements et ses philtres. Mais il a une fille ; son adversaire a un fils, et vous devinez que celui-ci est amoureux de celle-là. Cet amour atténue d'abord, puis complique l'hostilité des deux sorciers, dont l'un, réduit à l'impuissance, brise sa baguette et se précipite dans le lac des Aulnes. *Crépuscule de la magie* (comme dirait Wagner) *et avènement de l'amour*, tel est le titre symbolique qu'on pourrait donner à ce poème. L'ensemble m'a paru un peu gris. Au premier acte, je constatais que le décor manque d'unité ; il a l'air d'être fait de pièces et de morceaux : la couleur n'est pas d'une tonalité harmonieuse, et, des fauteuils d'orchestre, on peut suivre la manœuvre des deux électriciens qui, sans prendre soin de dissimuler leurs lanternes, projettent sur certaines parties de la scène des taches de couleur un peu brutales. Le deuxième acte, au point de vue décoratif, est très supérieur. Ces observations pourraient s'appliquer exactement à la musique. La partition de M. Maréchal — grand prix de Rome en 1870 — est bien écrite, mais sans caractère original et saisissant ; c'est d'une inspiration un peu lente, sans romantisme suffisant, et qui reste à mi-chemin, au lieu d'atteindre au charme de la grande fantaisie. Elle fait un emploi fréquent d'un thème de Schubert (ballade du *Roi des Aulnes*) qui s'harmonise peu avec le reste. Dans le second acte, il y a d'excellentes choses, entre autres un « épisode chorégraphique » ; mais il n'était pas nécessaire d'annoncer sur le programme que cet épisode est « fugué ». — S.

LES QUATUORS BEETHOVEN AU CONSERVATOIRE. — Chaque mot du titre inscrit en tête de ces notes est suggestif pour un musicien ; il évoque l'idée de la musique la plus belle et la plus haute ! Le quatuor Capet continue à nous donner — comme le fit déjà le quatuor Tracol, — l'audition intégrale des quatuors de Beethoven. Il a choisi et obtenu pour ces exécutions le cadre le mieux approprié. Tout le monde n'est pas aussi heureux. Des journalistes prétendent que quand un chef quartettiste veut obtenir de M. Fauré la salle du Conser-

vatoire il faut qu'il ait Hasselmans parmi ses exécutants. Je n'en crois rien. Mais laissons cela !

Après les premier, onzième et douzième quatuors qui composaient la séance de début et qui furent joués en perfection (particulièrement l'admirable op. 127), nous avons entendu et applaudi d'enthousiasme les 3^e, 10^e et 16^e. Voilà la grande, idéale et parfaite musique, affranchie des cabotinages descriptifs qui règnent ailleurs ! Récemment, à la vente Liepmanssohn qui eut lieu à Berlin, le manuscrit autographe du dernier quatuor de Beethoven s'est vendu 18 000 marks : à combien faudrait-il estimer la valeur artistique de l'œuvre, écriture à part ?...

L'opus 18, qui contient les six premiers quatuors, est de l'année 1800. L'influence de Haydn et de Mozart s'y fait sentir. Le thème de l'*allegro* du début, dans le n^o 3, rappelle même une phrase de la *Flûte enchantée* (*Dies Bildniss ist bezaubernd schön...*), dans le genre aimable et léger. Le finale en 6/8 est loin de celui du quatuor en si bémol ! Le n^o 10 (op. 74), dont le manuscrit authentique est aujourd'hui en la possession de M. Ernst Mendelssohn-Bartholdy, est le plus considérable ; le thème du *presto* rappelle, rythmiquement, celui de l'*allegro con brio* de la 5^e symphonie ; l'*allegretto* final contient une variation (la V^e) où le dessin mélodique avec syncope, au premier violon, fait songer à la charmante sonate pour piano, op. 26. Toute cette musique est jeune, saine, pleine de lumière et de joie ! C'est un signe évident du progrès des mœurs musicales et un fait tout à l'honneur de l'art français qu'un musicien d'élite, comme M. Capet, puisse nous donner, avec aisance et en perfection, l'exécution intégrale de tous ces quatuors. Il ne restera plus, maintenant, qu'à se préoccuper un peu des éditions (toutes ne concordent pas, soit pour les notes, soit pour l'indication de la mesure ou du *tempo*), et à choisir un texte très correct. — E. SABATHIER.

« LA FÊTE DU CHATEAU. » — Dans notre supplément, nous donnons quelques extraits d'un opéra comique de Favart, *la Fête du Château* (Paris, 1766). L'abondance des matières nous oblige à renvoyer la notice que nous devions consacrer à ce sujet. Ces airs ont été empruntés par Favart à des pièces à la mode ; ils se trouvent reproduits dans un recueil intitulé *la Feuille chantante, ou le Journal hebdomadaire, composé de chansons, vaudevilles, rondeaux, brunettes, etc., avec accompagnement de violon et basse chiffrée pour le clavecin*, qui fut publié à Paris, à partir de 1764, chez de la Chevardière, éditeur (rue du Roule, à la Croix d'or).

TRAITÉ PRATIQUE DE PROSODIE DANS LA COMPOSITION MUSICALE ET LA DÉCLAMATION LYRIQUE, par Paul Rougnon, professeur au Conservatoire (chez Enoch, 2 francs). — Voici un petit livre que devraient consulter à tout instant ceux qui disent des vers et ceux qui composent des mélodies sur des paroles. Certains musiciens (et des plus grands) ont pris de telles libertés avec la langue française qu'il est bon de placer sous leurs yeux un memento des règles élémentaires à observer en matière de prosodie et de rythme. C'est ce que fait M. Paul Rougnon, professeur au Conservatoire, avec compétence et autorité. Après de très bonnes observations sur les syllabes fortes et faibles, sur l'unité ou la dualité de leurs sons, sur la valeur variable des mots selon leur place, il donne quelques notations en vers français, préférables à celles qu'avait imaginées le subtil Becq de Fouquières dans son célèbre et obscur *Traité de versification*. Cet ouvrage répond à un besoin et sera d'une réelle utilité. — C.

Correspondance.

Brest, 14 novembre 1907.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*,

En ma double qualité de chroniqueur musical de la *Dépêche de Brest* et de membre de la commission d'examens aux Brevets de capacité, j'ai l'honneur d'appeler votre attention sur la note ci-jointe qui m'est remise par le professeur de musique du lycée de jeunes filles de Brest.

Je serais heureux que la *Revue musicale* précise, avec toute l'autorité qu'on lui reconnaît, les conditions dans lesquelles doit se faire la dictée musicale au Brevet supérieur.

Veuillez agréer, etc.

PARC.

Voici la note jointe à la lettre de notre correspondant :

Le *Bulletin officiel* n° 1708 du 27 janvier 1906 dit à la page 52 :

« L'article 152 de l'arrêté organique du 18 janvier 1887 modifié par l'arrêté du
« 4 août 1905 prévoit au nombre des épreuves de la 2^e série une composition de
« musique suivie de questions théoriques très simples sur le texte dicté (durée :
« 20 minutes au maximum).

« J'ai décidé que cette épreuve serait subie dans les conditions suivantes :

« Le texte de la dictée musicale sera vocalisé sans accompagnement ou joué
« sans accompagnement sur un instrument, harmonium, piano ou violon. Il
« sera dicté ainsi qu'il suit : la première mesure seule, puis la première mesure
« enchaînée à la deuxième ; puis la deuxième enchaînée à la troisième,
« puis l'avant-dernière enchaînée à la dernière, enfin la dernière mesure.

« Chaque mesure sera de la sorte dictée deux fois. Cette dictée proprement dite
« devra d'ailleurs être précédée et suivie d'une lecture sans interruption du
« texte musical en son entier. »

Sans nul doute, cette façon de dicter qui n'est pas employée dans les examens (professorat de chant, écoles de la ville de Paris) ni dans l'enseignement des Conservatoires, a dû soulever des objections de la part de professeurs diplômés chargés de l'enseignement musical dans les établissements préparant au Brevet supérieur ou faisant les fonctions d'examineur, car on lit dans le *Bulletin officiel* (n° 1722 du 5 mai 1906, page 533, épreuve du chant au Brevet supérieur) :

« Des explications ont été demandées sur l'épreuve de la dictée musicale qui
« a fait l'objet de la circulaire ministérielle du 11 janvier 1906.

« Cet exercice devra être fait *collectivement*, tout comme les autres épreuves
« écrites.

« Il est entendu d'ailleurs qu'on pourra à chaque mesure dictée ou à *chaque*
« *groupe de mesures* dicté rattacher la première note de la mesure suivante. »

Ce dernier texte est moins connu que le premier, qui continue à être interprété au sens strict.

J'estime donc, que pour éviter toute contestation, il y aurait lieu d'y apporter une modification fort simple donnant satisfaction à tous : adopter le seul système logique de dictée, employé, au professorat, aux concours de la ville de

Paris et dans les Conservatoires. Ce système est du reste indiqué par M. Lavignac, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, et par M^{lle} A. Jumel, professeur de chant à l'école normale supérieure de Fontenay-aux-Roses.

Seul le milieu du paragraphe serait à changer ; au lieu de « la première mesure seule, puis la première enchaînée à la deuxième », on mettrait : « la première phrase d'abord, puis répétée, puis enchaînée avec la deuxième ; puis la deuxième seule, la deuxième enchaînée avec la troisième etc... »

La phrase musicale se compose toujours de deux mesures ; de bonnes élèves ont été complètement déroutées par cette façon de dicter tout à fait anormale.

De plus, la première audition ne permet d'écrire que les notes ; il en faut une seconde pour indiquer le rythme.

Avec ces simples modifications, l'épreuve de dictée, difficile en elle-même, perdra son aridité et permettra de connaître la valeur des candidats en restant une épreuve *musicale*.

De plus, il y aurait lieu de spécifier :

- a) Qu'on évitera de dicter un morceau écrit avec une mesure composée ;
- b) Qu'on ne devra pas nécessairement dicter en *do* majeur ;
- c) Que toutes les tonalités majeures ou mineures ne contenant pas plus de quatre altérations peuvent être employées, le *la* du diapason et si l'on veut l'accord parfait ayant été donnés au début.

X.....

La *Revue musicale* s'est déjà occupée de la question si délicate de la dictée. Nous renvoyons nos correspondants à l'étude très précise que notre collaborateur M. Pierre Aubry a publiée ici même (numéro du 1^{er} juillet 1906).

Au moment où nous parvenaient les deux notes qui viennent d'être reproduites, nous recevions de Russie, signée de deux initiales, la communication suivante où se trouve un historique de la question :

A MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue musicale*.

Odessa, 13 novembre 1907.

Je n'ai pas la prétention d'apporter sur un sujet que de plus éminents que moi ont traité avec infiniment plus de science, aucun élément nouveau ou inédit, aucune conception originale (1). Mais il m'a semblé qu'à l'heure où tant d'intelligences neuves, tant de volontés ardentes — et des illusions tellement incommensurables — poursuivent l'étude du plus riche et du plus beau de tous les arts, il ne serait pas tout à fait inutile de parler comme le mérite son importance capitale, sa haute signification pédagogique, d'une des branches de l'art musical qui semble à première vue aride et ingrate : la dictée musicale.

Hans von Bülow, ce génie si profond et si lumineux, a dit : « Au commencement, il y avait le rythme. » Il posait ainsi comme élément essentiel, déterminant des dispositions musicales, le sentiment musical du rythme. Heureux donc ceux auxquels la nature a prodigué ce sentiment à pleines mains, le don de l'ouïe

(1) Je ne désire accaparer en aucune manière un bien qui ne m'appartient pas : je me suis basé dans cette causerie sur l'étude très précise et très documentée sur le même sujet de M. Albert Maecklenburg-Danzig dans *Die Musik*.

absolue dût-il même leur manquer. Il semblerait, en effet, que ceux qui ont reçu d'une heureuse destinée la conscience absolue du son, dussent avoir une avance infinie sur les moins doués sous le rapport de l'ouïe, cette ouïe musicale toute particulière, fine, plus rapide que l'autre, qui est comme une seconde vision, et sans laquelle aucune participation active à l'art musical n'est imaginable, soit qu'elle se meuve dans les limites strictes de la théorie, ou celles, infiniment variées, de la pratique. Les « absolument conscients du son » paraissent à première vue être prédestinés, non seulement à se rapprocher de l'ouïe parfaite, mais aussi à atteindre l'idéal posé par Schumann (1) : discernement clair et exact de chaque son séparé ; distinction précise des sons suivant leur hauteur ; conception de chaque suite de sons séparément, de toutes les combinaisons possibles de sons dans le sens des lignes mélodiques, ainsi que des suites harmoniques, même dans les modulations les plus compliquées ; possession des différents degrés de force des sons, ainsi que de la structure du morceau musical suivant sa structure thématique et sa composition périodique ; en d'autres mots, conception acoustique de la dynamique et du rythme ; finalement, discernement le plus subtil de la couleur tonique de chacun des instruments de l'orchestre dans ses positions et registres, ainsi que de toutes les nuances et mélanges possibles des couleurs de différents instruments.

En effet, il semble juste que la conception immédiate et intuitive de la hauteur de chaque son, sans réflexion préalable, doive offrir un avantage sérieux dans la compréhension et l'interprétation d'un morceau musical. Mais l'expérience prouve qu'au petit nombre de ceux qui disposent de l'ouïe absolue — l'ouïe absolue est un don naturel très rare — il manque précisément d'autres dons musicaux très essentiels. Il leur manque très souvent la disposition du rythme, le sentiment des couleurs toniques, le sens du démembrement thématique, très souvent aussi l'impression musicale, le sentiment musical et l'élan génial de la fantaisie. Et c'est ainsi que la conscience dite « relative » du son est à préférer de beaucoup à la « conscience absolue », parce qu'elle fait saillir davantage les autres éléments qui forment les dispositions musicales. Même les « relativement conscients » peuvent approcher bien près de l'idéal posé par Schumann, et, ce qui plus est, avec du zèle, de l'énergie et des exercices convenables, l'atteindre à peu près. Il va de soi que des capacités auditives doivent exister en germe. Il y a d'ailleurs, pour ce qui est des dispositions de l'ouïe musicale, des gradations infinies. Certaines dispositions se laissent certainement former et développer à un degré extraordinaire, vraiment digne d'admiration. Dans un certain sens, grâce à une éducation systématique des dispositions auditives, la « conscience relative du son » peut être centralisée et localisée en « conscience absolue ». — Pour arriver à ce but le pédagogue musical énergique et conscient ne connaît pas de voie plus sûre que l'application directe et rationnelle de la dictée musicale.

La dictée musicale a fait ses preuves, et nous saluons aujourd'hui en elle un facteur pédagogique musical dont la signification éducative ne saurait être trop appréciée. En dehors du brillant cours de dictée musicale fondé en 1871 par Ambroise Thomas au Conservatoire de Paris, les Conservatoires de Bruxelles, Anvers, Hambourg, Dresde, Carlsruhe, Cologne, Vienne, le Conservatoire

(1) Robert Schumann : *Haus- und Lebensregeln*.

Hoch à Francfort-sur-Mein pour ne citer que ceux-là, ont institué des cours obligatoires de dictée musicale, qui tous justifient de la manière la plus formelle leur réputation.

Non seulement la dictée musicale rationnelle opère la centralisation des facultés auditives, dont nous avons parlé déjà, mais elle incite le sens du son de la manière la plus avantageuse, en précisant la réception et la perception des images toniques, en ce sens que les écarts des intervalles deviennent pour l'élève d'une clarté parfaite; elle aiguise la compréhension, la conception musicales, qui acquièrent une sûreté et surtout une rapidité vraiment merveilleuses, et concourt essentiellement au raffermissement, à la sûreté de la mémoire. La dictée musicale est en outre un facteur primordial du développement de l'imagination musicale; elle contrôle et accroît graduellement la faculté de discernement des formes rythmiques, des syncopes, des groupes sonores; elle facilite la conception du phrasé, des lois naturelles de la diction et de l'élocution musicales; elle est la base évidente, naturelle, de l'éducation du compositeur pour la notation de ses propres idées.

En raison des exigences excessives que l'on pose aujourd'hui à la mémoire des musiciens exécutants, la pédagogie musicale doit tendre tous ses efforts à l'éveil et au développement de cette faculté. Dans ce domaine, la dictée musicale peut constituer un soutien réel, une aide efficace, surtout si l'on dicte progressivement des périodes de quatre, huit mesures, et au delà. Enfin, aucun facteur d'enseignement ne saurait mieux inculquer à l'élève écrivant sous la dictée les éléments de la science et de l'art de la musique. La nature de la tonalité et de la modulation, la variation des mesures, la signification des clés, le phrasé, la formation des périodes, etc., aucune méthode ne saurait exposer tout cela plus clairement que ne le fait la connexion vivante et continuelle des principes avec la dictée.

Un rapide coup d'œil sur l'histoire et le développement de la méthode de la dictée musicale nous signalera les noms de I. P. Rudolph Reinecke à Altona, le père du maître Carl Reinecke, qui appliquait déjà la dictée musicale il y a 65 ans d'une manière progressive et systématique; Joh. Nepomuk Schelble (1789-1837), qui obtenait chez ses nombreux élèves la centralisation des capacités de l'ouïe au moyen d'exercices consécutifs de dictée et de chant, dont le but était la conception et le discernement d'un petit nombre de sons d'une position moyenne, et ce grâce à une limitation continuelle et un retour fréquent à cette position. Nous relevons encore, avant les grands, Pflüger et son *Anleitung zum Gesangunterricht in Schulen* (1853), Hippolyte Dessirier et sa *Méthode de musique vocale* couronnée en 1869, Henry Duvernoy et son *Recueil de dictées*.

Les noms les plus récents de la dictée musicale sont Nägeli, Lavignac, Götze et Riemann.

Hans Georg Nägeli, dans sa *Gesangbildungslehre*, indique comment la dictée musicale complète l'enseignement vocal, en poursuivant la voie inverse de la lecture à vue. Tandis que celle-ci tend à éveiller dans les élèves assez de sens tonique et d'imagination musicale pour pouvoir se représenter sous forme de résonances ce qui est fixé par des notes, la dictée musicale apprend comment on fixe des sons entendus, en écriture notée. Les deux méthodes se complètent et affermissent mutuellement leurs effets éducatifs.

Du professeur Albert Lavignac il suffira de mentionner son *Cours complet*

théorique et pratique de dictée musicale (1882), un ouvrage unique en son genre, qui ne contient pas moins de 4.483 exemples et exercices, résultat des nombreuses expériences pédagogiques qu'il avait recueillies durant ses fonctions au Conservatoire de Paris. Prenant comme point de départ les séries de sons de la gamme, sans écarts chromatiques, Lavignac passa progressivement à des mélodies de huit mesures en moyenne, bien constituées au point de vue thématique. Après que l'élève a désigné la tonalité et la mesure, la mélodie entière est dictée (par le chant ou le jeu). afin de faire naître une impression générale, une image sonore intime. Sa méthode est systématique et progressive, elle évite les modulations, les rythmes compliqués au début ; la difficulté des lignes et du caractère mélodiques, l'accélération du mouvement sont consciencieusement graduées. Les périodes plus longues sont subdivisées en petites parts, et la dictée a lieu en répétant chaque fois le motif précédent, dans le but de faire distinguer l'enchaînement des motifs. Finalement le tout est répété, pour donner aux élèves l'occasion de corriger eux-mêmes leurs erreurs. C'est une méthode qui exige beaucoup de temps, mais elle est rationnelle, utile et parfaitement adaptée au but à atteindre.

Les *Musikalische Schreibübungen* (1882) de Henrich Götze doivent leur publication au bel ouvrage de Lavignac. L'auteur s'est en effet décidé à les publier à la suite des nombreuses demandes qui avaient précédé la publication du livre du maître français. Ces « exercices de notation musicale » remédient au seul défaut de la méthode de Lavignac : ils comprennent un choix de combinaisons mélodiques et rythmiques sévèrement progressives à deux, trois et quatre voix. La graduation est parfaite, et passe des exercices simplement mélodiques pour une voix, basés sur les intervalles de la gamme, aux exercices compliqués mélodiques-rythmiques à intervalles étrangers à la gamme et à plusieurs voix. Toutefois les périodes sont trop courtes, elles ne peuvent pas être considérées comme des mélodies, et le rythme est assez négligé.

La méthode du Dr Hugo Riemann, à l'intéressante propagande duquel on doit l'introduction des cours obligatoires de dictée musicale dans les grands Conservatoires de l'Europe, est placée entièrement au point de vue de sa doctrine du phrasé. Il a remis en honneur la théorie du rythme levé, et fait du principe du levé obligatoire la base de la science de la mesure et des formes musicales. Parti des rythmes levés de Schumann, il fonda toute sa méthode de la forme rythmique sur les « mesures à cheval ». Ce principe du levé se retrouve à chaque pas de sa méthode de la dictée musicale, qu'il a basée, comme une conséquence logique, intime, de son interprétation du levé, sur le démembrement thématique, le nuancé naturel et dynamique des motifs. Les exercices du *Catéchisme de dictée musicale* passent des motifs rythmiques les plus simples aux plus compliqués dans les modes majeur et mineur. L'introduction de pauses, qui coupent les motifs avant le centre de gravité dynamique, de syncopes, de triolets et autres figures, ainsi que de la chromatique, le tout appliqué graduellement à des exercices à une et plusieurs voix, constitue une difficulté progressive et systématique parfaitement ordonnée. Outre le discernement des consonances et des harmonies, l'élève doit apprendre à suivre la marche et le développement de chacune des voix, tantôt consécutivement l'une après l'autre, tantôt par subdivision des voix en motifs, en écrivant d'abord la voix supérieure, puis l'inférieure. Nous pouvons dire que la méthode de ce grand savant concentre et

complète les travaux de ses prédécesseurs, et pour ce motif elle a pu être considérée comme la méthode de dictée musicale la plus parfaite de nos jours (1).

Résumant les considérations de cette lettre, nous devons admettre que les principes fondamentaux de la dictée musicale, dont le but est d'affermir et de développer l'imagination et la mémoire musicales, sont la conception des lignes mélodiques et des formes rythmiques, ainsi que le discernement des harmonies, au moyen d'exercices auditifs systématiques et progressifs, ayant comme point de départ les formes mélodiques et rythmiques les plus simples, basées, d'abord, sur les intervalles de la gamme, ensuite sur des écarts étrangers.

A. G.

— Au sujet de la lettre de M. le Dr Richelot, membre de l'Académie de médecine, que nous avons publiée dans la *Revue musicale* du 1^{er} novembre, nous recevons la lettre suivante :

Toul, 16 novembre 1907.

CHER MONSIEUR COMBARIEU,

La lecture de l'article du Dr Richelot et votre réponse m'ont reporté au temps jadis, où lycéen j'eus à traiter un sujet qui n'est pas sans analogie avec celui de vos savantes dissertations. Il s'agissait de « classer les arts dans leurs rapports avec les moyens matériels qui servent à les vulgariser ». Au grand scandale du docte professeur qui avait pour mission de labourer, de cultiver et de faire fructifier nos jeunes intelligences, je rangeai les arts dans leur rapport avec la matière, suivant une gradation ascendante : 1^o la Musique ; 2^o la Littérature ; 3^o la Peinture ; 4^o la Sculpture, ce qui voulait dire que la musique était le plus *spirituel* de tous les arts. J'eus donc une mauvaise note que je persistai toujours à considérer comme une fausse note, pour n'avoir pas reconnu l'ordre universitaire, d'après lequel la littérature arrivait en tête et la musique à la fin, comme n'étant qu'un bruit plus ou moins harmonieux, mais en tout cas essentiellement matériel, puisqu'il était lié au *son*. Je suis donc, moi aussi, dans la pénible obligation de n'être pas d'accord avec vous sur la définition de la musique : « art de penser avec des sons ». Sans vouloir me poser en grand musicien, ayant néanmoins l'imagination musicale assez prompte à s'éveiller, jamais une idée musicale ne se présente à mon esprit sous forme de sons. Les sons ne me paraissent constituer qu'un moyen matériel de réalisation d'une idée préconçue. D'ailleurs quand je lis un texte musical avec les yeux, comme cela vous arrive à vous-même, aucun son n'entre alors en jeu. Pour en revenir à ma thèse, non de docteur, mais de simple lycéen, je cherchais à établir qu'une idée musicale est la plus immatérielle de toutes, qu'elle seule est une création pure de l'esprit, car elle n'a jamais recours à l'imitation, ou, comme vous l'exprimez mieux encore : « c'est un travail supérieur rationnel, privé de modèle dans la réalité » ; tandis qu'en littérature une pensée, quelque originale soit-elle, emprunte forcément au monde extérieur, des éléments qu'elle coordonne, dispose, varie, selon la fantaisie ou le génie de l'auteur. Les mots parlés ou écrits ne sont, à mon avis, que des signes conventionnels d'extériorisation de la pensée. En peinture, les

(1) Voir Riemann : *Musikalische Katechismen* (Leipzig, 1888), *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hambourg, 1884), et *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig, 1903).

*Je n'ai pas souvenir d'avoir jamais pensé, sans
intermédiaire, à la musique, car elle ne peut co*

moyens matériels sont plus prépondérants encore, bien que l'imagination entre en ligne de compte dans l'impression produite par un tableau et que les lois de la perspective qui exigent une déformation raisonnée des objets, soient une convention qui s'éloigne de la réalité objective. Quant à la sculpture : c'est le seul art qui puisse traduire exactement la pensée sous une forme matérielle absolue, et conforme à la réalité du modèle. On a vu de grands sculpteurs faire des statues en marbres polychromes, ce qui supprime tout effort de l'esprit pour compléter l'œuvre de la pensée. En musique, au contraire, rien de semblable, le compositeur est un véritable créateur. Son concept mélodique ne relève que de lui-même, et au moment où il l'enfante, il n'a *aucun son* dans l'esprit. Ce n'est que *postérieurement* qu'il appelle les sons à son secours pour extérioriser sa pensée. Je ne crois donc pas que la pensée musicale soit sans concepts, mais bien au contraire qu'elle n'existe que grâce aux plus abstraits, aux plus *sui generis* de tous les concepts ; et je dirai que c'est surtout affranchie du son qu'elle représente « l'activité pure de l'esprit ». Oui, toute mélodie porte en elle-même un sens musical dont les *sons* ne sont que les *mots*. Quant à la *sensation*, elle ne me paraît pas plus le « principe du plaisir musical » que du plaisir *littéraire, pictural ou sculptural*, elle n'en est que le résultat : « la pensée dominera toujours la sensation ».

Mais tout en ayant l'air de m'associer aux critiques de votre contradicteur, je me sépare immédiatement de lui quand il dit qu'on ne pense qu'avec des mots. Il n'y a qu'à regarder un enfant de quinze mois (je parle par expérience) pour voir qu'il pense sans les mots qu'il ne connaît pas encore, et sait très bien se faire comprendre. Et combien de fois n'arrive-t-il pas, en dépit de Boileau, que l'on *cherche* les mots propres à énoncer clairement une pensée ! Quand le Dr Richelot dit que l'imagination n'a jamais rien créé, « qu'elle ne peut que rassembler et grouper, selon sa fantaisie, les formes qui sont tombées sous nos sens », il énonce une sorte d'apophtegme qui s'applique à tous les arts excepté à la musique. Certes « l'émotion musicale est muette », mais elle n'est pas imprécise ; si elle ne donne que des sensations, c'est à l'auditeur seulement, et encore à l'auditeur peu cultivé ; mais pour le compositeur, ce n'est pas *en deçà* mais *au delà* du langage articulé qu'il faut placer l'émotion musicale. Assurément la pensée musicale est *indépendante* de la sensation, comme vous le dites si bien, puisque la sensation n'est que le résultat de la réalisation matérielle d'une « création de l'intelligence ». Mais la pensée en soi n'est-elle pas toujours indépendante de sa réalisation ? Placez un musicien, un poète, un peintre même, sinon un sculpteur (et encore) en face d'un grandiose spectacle de la nature, ou d'un événement mémorable : ils ressentiront d'abord un choc, une émotion muette, un concept se formera et il en résultera une « Symphonie pastorale », ou une « Marseillaise », ou un poème virgilien ou homérique, ou une fresque, ou un bas-relief, etc. — Comment le Dr Richelot peut-il soutenir que, même pour l'auditeur, la musique reste à fleur de peau ? A-t-il oublié les enthousiasmes déchaînés par la musique guerrière et ignore-t-il que dans l'histoire contemporaine l'indépendance de la Belgique a été proclamée au sortir d'une représentation de la *Muette de Portici*, après l'audition du chant *Amour sacré de la Patrie*, qui pourtant...

Toute phrase musicale, dites-vous, a « un sens musical absolu, indépendant de l'émotion qu'elle fait naître », — mais, dépendant de l'émotion *qui l'a fait naître*,

faudrait-il, je crois, ajouter, et « pur travail de l'esprit ». Le Dr Richelot condense ses idées dans une excellente formule et a raison d'écrire : « Le compositeur pense, il conçoit des sentiments et des idées qui l'émeuvent, et sous leur dictée il cherche des combinaisons sonores capables d'éveiller des émotions pareilles et des sentiments analogues ». Pourquoi venir infirmer cette définition en affirmant que le musicien comme le peintre ou le sculpteur ne fait rien sans modèle ? Quel modèle un musicien a-t-il donc pour l'inspirer, et n'est-ce pas en musique seulement que toute réminiscence est insupportable, parce qu'elle n'est que copie ?

Il me semble, pour me résumer, que dans la présente discussion le raisonnement doit différer suivant qu'on se place au point de vue de l'auditeur ou du compositeur.

Pour le premier tout n'est que sensation, pour le second tout est création. Les sons ne me paraissent pas plus nécessaires au compositeur pour composer, que les mots au littérateur pour penser. (N'oublions pas aussi la pantomime, si expressive cependant, et le sourd-muet encore, qui n'est pas plus un idiot que le petit enfant, avant qu'ils aient appris le langage conventionnel ou articulé.) Mais je dois m'arrêter, car le sujet est inépuisable comme la musique elle-même, non sans constater toutefois que si je suis à la fois de votre avis et de celui de votre éminent contradicteur, je vous aurai néanmoins combattu sur plusieurs points, ce qui est présomptueux de ma part.

Recevez, cher Monsieur Combarieu, l'assurance de mes sentiments bien dévoués. — B.

P. S. — Je sors du premier concert du Conservatoire de Nancy, magistralement dirigé par Guy Ropartz. La symphonie en si mineur inachevée de Schubert m'a causé une surprise. Elle renferme le début textuel d'une phrase de Henry VIII de Saint-Saëns : « De ton regard la douceur me pénètre. »^x

Nuances d'intonation (1).

La théorie des gammes a été édifiée d'une singulière façon. Il s'agissait, en l'espèce, d'observer avec soin et méthode les manifestations, spontanées ou réfléchies, de la voix chantée — ou de tout autre instrument de musique docile à l'action variable du sentiment artistique — et d'en dégager les quelques principes qui président aux groupements des sons. Au lieu de cela, des physiciens, des philosophes armés de cordes et de tuyaux pensèrent découvrir le principe d'harmonie dans les particularités de la vibration sonore ; multipliant les expériences, variant les hypothèses, ces expérimentateurs établirent bien, au cours de leurs recherches, ce qu'on pourrait appeler l'harmonie physique des sons — l'unité dans la diversité — mais les corps inertes ne leur fournirent aucune donnée précise sur l'harmonie musicale, pour la bonne raison qu'ils ne la contiennent pas. Peut-être un examen plus attentif des phénomènes acoustiques eût-il révélé certaines variations inquiétantes pour la solidité des résultats obtenus, si les physiciens, éblouis par l'idée séduisante des « rapports simples », n'avaient

(1) La fin de notre dernier article (*Revue musicale*, 1^{er} septembre 1907) prévenait le lecteur de la confusion qui pourrait s'établir entre les « variations » et les « nuances » d'intonation. C'est avec l'arrière-pensée du présent article que nous avons fait cette distinction essentielle.

volontairement négligé les faits secondaires de nature à troubler la théorie mathématique de la musique (1). A l'heure actuelle on doit compter avec une doctrine généralement admise, quoique diamétralement opposée aux faits : « Les sons qui retentissent en même temps ne s'accordent que si les nombres exprimant leurs vibrations sont entre eux dans des rapports simples. Au lieu de juger de l'harmonie par les sens, si on l'étudie dans ses éléments, le plaisir sensible se résout en une sorte de satisfaction intellectuelle. L'harmonie s'exprime pour l'intelligence par des rapports simples, facilement saisissables ; elle n'est plus sensible, elle est rationnelle... Partout à la sensation agréable se substitue le *nombre intelligible* ; quand le musicien compose, sans le vouloir il *calcule*. L'art dans son seul langage contient toute une science : la musique est une arithmétique sonore » (2).

Le principe des rapports simples comme base de l'harmonie musicale ne compte guère à son actif que le fait de correspondre à des nombres facilement compréhensibles ; or, partout où se manifeste le « nombre intelligible », l'harmonie musicale disparaît *ipso facto*. Qu'est-ce, en effet, que les valeurs 2, 3, etc., pour qui en possède la claire notion mathématique ? Simplement l'unité représentée sous les formes plus ou moins complexes $(1 + 1)$, $(1 + 1 + 1)$, etc. ; en langage acoustique $(\frac{1}{2} + \frac{1}{2})$, $(\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3})$, etc. Toute comparaison entre nombres décomposables, et effectivement décomposés par l'esprit, aboutit nécessairement à l'identité, non à l'harmonie ; la « personnalité » des nombres — et la possibilité de comparaisons harmoniques — commence seulement au point précis où ils deviennent « inintelligibles ». Si le public avait la conception mathématique des nombres, les entrepreneurs de loteries ne parviendraient jamais à écouler tous leurs billets. Heureusement pour eux, les joueurs envisagent les choses à un point de vue bien différent : les uns suivent obstinément le même numéro persuadés qu'il possède une vertu spéciale pour sortir de la roue ; d'autres évitent les premiers nombres, ou ceux composés de chiffres semblables, sous prétexte qu'on les observe rarement sur les listes de tirages ; tous, en un mot, s'inspirent de l'idée artistique des nombres. Si le musicien « calcule », assurément il calcule mal ; c'est même pour lui un avantage inappréciable, puisque dans les cas exceptionnels où une longue pratique de son art lui permet, sans effort, la juste compréhension de rapports numériques élémentaires, l'harmonie musicale se retire aussitôt des intervalles correspondants : les rapports les plus simples, les plus accessibles à l'esprit (unitaires, binaires, ternaires) sont en même temps les moins harmonieux.

Quoi qu'il soit, pour l'instant, des conditions scientifiques ou artistiques de l'harmonie des sons, les musiciens, impressionnables par nature, ont accepté — faute de mieux — la théorie mathématique des gammes..... tout en continuant à se servir de gammes artistiques sensiblement divergentes. Deux systèmes sont donc en présence, et nous appellerons « nuances d'intonation » les différences, importantes parfois, qu'on observe entre la gamme pratique, celle des musiciens, et la gamme des savants.

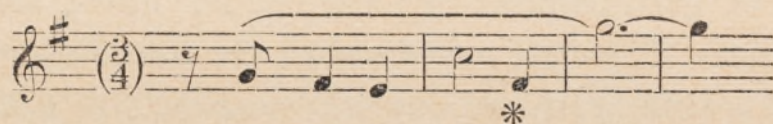
(1) L'octave issue des rapports binaires est une notion purement théorique ; dans la pratique il faut tenir compte de l'élasticité propre de la corde vibrante, l'écart peut facilement atteindre un quart de ton. Il y a là un facteur variable qui confère au corps sonore une individualité comparable, en principe, à celle de l'artiste.

(2) G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*.

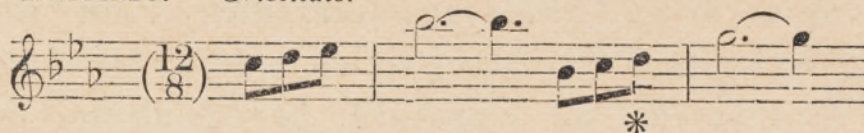
*
* *

Pour justifier les nuances d'intonation — en tant que différences entre deux systèmes de gammes — les théoriciens ont eu recours, le plus souvent, à des arguments « d'espèces » peu favorables, on le conçoit, à l'unité d'une théorie. Ainsi, la note sensible (7^e degré de la gamme), pratiquement plus aiguë que sa valeur théorique $\frac{15}{8}$, devrait cette anomalie au voisinage immédiat de la tonique (8^e degré) qui l'attirerait fortement vers elle. D'abord la question de fait : la marche directe du 7^e au 8^e degré de la gamme est-elle aussi générale qu'on semble le croire ? En examinant un certain nombre de mélodies, prises au hasard, on peut se convaincre que la proportion des notes sensibles se dirigeant vers la tonique ne dépasse peut-être pas un dixième. Un choix de mélodies anciennes donnerait sans doute un pour cent plus élevé, mais il est notoire que les compositeurs modernes mettent une certaine coquetterie à éviter les liaisons banales du 7^e au 8^e degré.

G. CHARPENTIER. — *Louise*.



MASSENET. — *Grisélidis*.



Il faut donc supposer, en premier lieu, que le pouvoir attractif de la tonique est inhérent à sa fonction, et qu'il agit sur la note sensible quelle que soit la direction du mouvement mélodique. D'autre part, cette force d'attraction se rapporterait-elle au genre électrique, magnétique, moléculaire ? Non, évidemment ; on veut parler tout simplement d'une tendance générale qui oriente la masse sonore vers un son central, la tonique, et qui intéresse, plus ou moins, tous les sons de la gamme. La dominante, par exemple, dont l'affinité pour la tonique est si marquée, devrait bénéficier de cette attraction dans une large mesure : pourtant, personne ne soutient que le 5^e degré soit effectivement au-dessus — ou au-dessous — de sa valeur théorique $\frac{3}{2}$. Enfin, en admettant que la note sensible subisse seule l'influence de la tonique, pour une raison inconnue, sa hauteur ne saurait en être modifiée. La pomme qui se détache de l'arbre obéit aux lois de la pesanteur, mais ne se transforme pas, pour cela, en une orange ; si le son 15 éprouve une attraction quelconque, c'est lui-même qui est attiré et non un autre, 15.3, par exemple. Un son de n vibrations ne peut se muer en un autre son de $n + 1$ vibrations sans abandonner en même temps sa fonction harmonique (de note sensible, dans le cas présent), et ce serait arrêter tout progrès musical que de décider, par avance, qu'à des périodicités différentes correspondent des fonctions identiques. Si la note sensible ne répond pas exactement au rapport $\frac{15}{8}$ (elle vaut, en moyenne, $\frac{15.5}{80}$), on doit conclure à l'insuffisance de la théorie.

Ce principe d'attraction suffit à tout : après l'avoir invoqué à propos de la note sensible, les harmonistes le retournent maintenant pour expliquer la nuance d'intonation de la sous-dominante. Le 4^e degré (7^e de dominante), pratiquement

un peu plus grave que le rapport $\frac{4}{3}$, serait attiré par le 3^e degré, la tierce ; or, parmi les éléments de la gamme, la sous-dominante occupe, tout au moins, les fonctions de tonique secondaire (note tonale) : ce serait donc la tonique, à son tour, qui subirait l'influence du son placé immédiatement au-dessous ! Pour augmenter la confusion, la tierce mélodique elle-même dépasse sensiblement sa valeur théorique $\frac{5}{4}$: allons-nous assister à une nouvelle volte-face du principe d'attraction qui agirait alternativement du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, selon les besoins de la théorie ? Il eût été imprudent de s'avancer aussi loin dans l'absurde, aussi les nuances expressives de la tierce ont-elles reçu une explication toute différente.

D'après MM. Cornu et Mercadier, les musiciens n'emploieraient la gamme des rapports simples que pour l'harmonie (sons simultanés), les successions mélodiques relèveraient — on ne sait pourquoi — de la gamme de Pythagore. Cette interprétation rendrait compte, à la rigueur, de l'intonation anormale des tierces tonales *mi*, *la*, *si* ; mais la coexistence de deux systèmes à la base de l'art musical soulèverait des difficultés autrement sérieuses que celles qu'il s'agit d'aplanir. En outre, le groupement pythagoricien étant formé exclusivement par une série de quintes, il paraît assez subtil de demander la justification de la tierce mélodique à une gamme *qui ne contient pas une seule tierce*. Sans entrer dans le détail des expériences — indiscutables — réalisées à ce sujet, disons cependant que MM. Cornu et Mercadier n'ont point, comme on pourrait le croire, enregistré directement les valeurs pythagoriciennes : les résultats obtenus démontrent, au contraire, la variabilité des notes de la gamme.

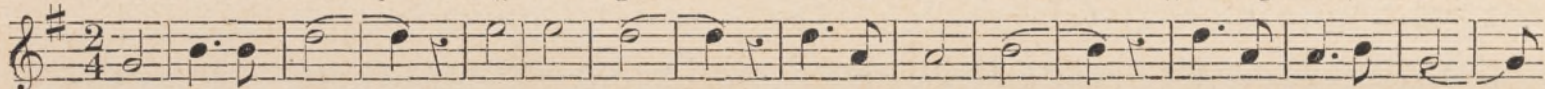
Ut = 1.000 *mi*, de 1.255 à 1.274 — comma = 0 016.

Sol, de 1.494 à 1.512 — comma = 0.019.

Ces écarts, supérieurs parfois à un comma, ne proviennent certainement pas de l'inexpérience des exécutants, MM. Cornu et Mercadier ayant fait appel pour leurs analyses à des instrumentistes éprouvés ; les variations constatées se rapportent évidemment aux fonctions multiples dévolues à chacun des sons de la gamme, *même dans une mélodie non modulante* (1).

ré, fonction de quinte (plus aigu)

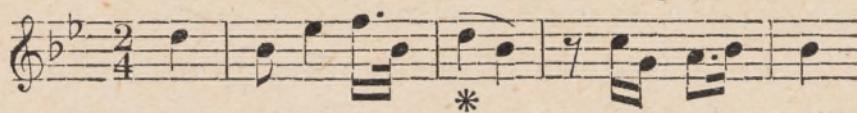
ré, fonction d'octave (plus grave)



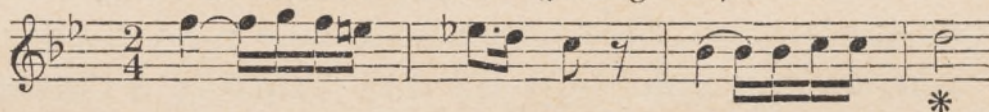
ROSSINI. — *Guillaume Tell* (mélodie analysée).

La différence d'intonation est plus sensible entre les fonctions de tierce et d'octave.

ré, fonction de tierce (plus aigu)



ré, fonction d'octave (plus grave)

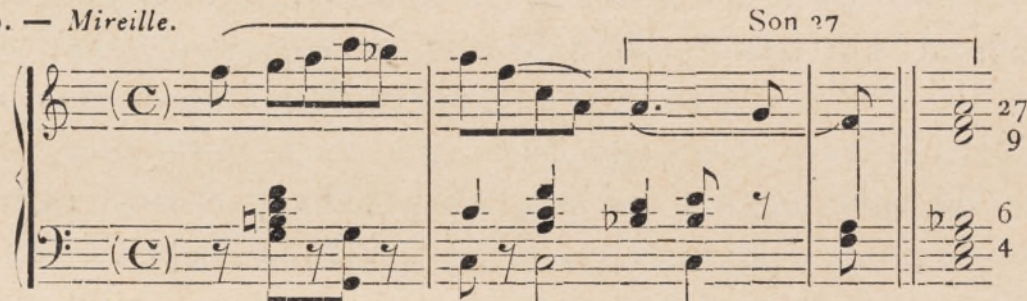


HALÉVY. — *La Juive*.

(1) Le motif initial de l'andante de la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven — l'une des mélodies analysées — contient de véritables modulations passagères, contrairement à l'opinion de MM. Cornu et Mercadier.

Aussi, en prenant *la moyenne* des valeurs fournies par chacun des sons de la gamme, MM. Cornu et Mercadier ont-ils, sans le vouloir, additionné des mètres avec des toises, des grammes avec des onces, les valeurs enregistrées correspondant, en réalité, à des fonctions harmoniques d'espèces différentes. Du reste, l'usage problématique de la gamme de Pythagore ne ferait pas disparaître les nuances d'intonation qui se superposeraient aux valeurs pythagoriciennes comme à celles de la gamme de Ptolémée. On peut s'en assurer lorsque les musiciens emploient — pure coïncidence — quelqu'un des sons caractéristiques de la gamme des quintes :

GOUNOD. — *Mireille*.



Il n'est pas rare d'entendre les chanteurs, emportés par l'émotion artistique, exécuter ce passage avec le *sib* $\frac{28}{16}$ (7^e consonante) au lieu du *la* pythagoricien $\frac{27}{16}$ que demande l'harmonie : le son 27 placé aux confins de notre système musical permet cette magnifique nuance expressive. Les travaux de MM. Cornu et Mercadier tournent bien à la confusion des gammes fondées sur les rapports simples, mais ils ne rendent pas compte de l'intonation mélodique des tierces.

D'autres particularités de l'exécution musicale pourraient être retenues : il arrive souvent que d'excellents violonistes, dont il n'est guère possible de suspecter le sentiment musical, jouent des mélodies entières bien au-dessus du diapason, au point de choquer l'oreille de l'auditeur. Le désir légitime d'obtenir un jeu plus brillant par une tension exagérée des cordes ne suffit pas à expliquer cette habitude d'artistes renommés ; il leur serait toujours loisible d'opérer des transpositions vers l'aigu, et, d'autre part, rien n'oblige les compositeurs à choisir des tonalités défavorables aux virtuoses. En pareil cas, on se contente de dire que le grand artiste « joue faux », ce qui facilite beaucoup la recherche des causes. La vérité est que les théoriciens battent en vain les buissons pour trouver des solutions partielles, alors que le problème réclame une solution d'ensemble : les nuances d'intonation constituent exclusivement l'harmonie musicale des périodicités.

*
* *

Lorsqu'on parle d'un homme « intelligent », « énergique », « volontaire », il n'entre pas dans l'esprit de faire allusion à ce degré d'intelligence, d'énergie, de volonté qu'on ne peut refuser à tout homme, à moins de le retrancher du genre humain ; l'attribut envisagé strictement comme élément de compréhension du terme, ne détermine qu'une affirmation nouvelle — et superflue — du sujet sous une forme un peu différente. Par les expressions ci-dessus, on entend évidemment *exagérer* la quantité normale de l'attribut, faute de quoi l'homme supérieur dont on parle serait de tout point semblable aux autres hommes. De même, la périodicité, l'amplitude, la durée, la forme ne représentent que des manières d'être inséparables de la vibration sonore : pour affirmer la supériorité

harmonique d'un son quelconque, il est indispensable d'*exagérer*, plus ou moins, la valeur normale de l'un de ses attributs. Le degré d'exagération se confond avec le degré d'harmonie musicale ; il est au maximum dans la forme mélodique, au minimum dans la forme harmonique. Les rapports simples intelligibles représentent les valeurs normales acquises, et, à ce titre, doublent seulement le son de base.

Les nuances d'intonation possèdent un champ d'autant plus étendu que le système musical est moins parfait. Supposons une balance bien équilibrée, *sensible au gramme* : si l'on dépose dans chacun des plateaux un poids de 1 gr. formé d'une matière dont la densité égale 1, la position des plateaux ne subira aucun changement. On peut aussi, *sans rompre l'équilibre*, substituer à l'un des poids de 1 gr. d'autres poids de même forme et de même volume, mais dont les densités oscillent entre 1.1. et 1.9. Pour un observateur non prévenu, il est donc possible de remplacer 1 gr. par des poids *supérieurs* (1. gr. 1 à 1 gr. 9) sans que l'idée de poids différents puisse germer dans l'esprit : seul un poids de 2 gr. ferait basculer les plateaux. Néanmoins il est juste de reconnaître que « l'expression de 1 gr. » est au maximum pour la densité 1.9, puisqu'il suffit, à ce moment, d'une force dix fois moindre pour détruire l'équilibre. Une balance *sensible au kilogramme* admettrait des « nuances de poids » 1000 fois plus importantes ; enfin un appareil complètement encrassé resterait indéfiniment en équilibre, quelle que soit la charge ajoutée à l'un des plateaux. Dans un système musical où l'oreille n'est pas encore en état de jalonner le champ harmonique par quelques rapports simples, *tous les sons ne représentent que des nuances d'intonation* de celui qu'on a choisi pour base. « Si la maîtresse de la maison appelle *Marie*, les deux syllabes du nom seront de plus en plus écartées — tierce, quinte, octave — selon que la dame montrera une irritation plus grande à l'égard de *Marie* » (H. Spencer). Cet exemple suppose un art extrêmement rudimentaire, et il ne faut point voir dans ces intonations successives les intervalles de tierce, quinte, octave, mais plutôt de simples nuances expressives de degrés différents : l'intégration tonale suivrait une marche inverse, octave, quinte, tierce. Dans les systèmes harmoniques supérieurs (cas de la balance sensible au gramme), les nuances d'intonation deviennent plus fines, plus délicates ; actuellement elles ne peuvent guère dépasser un quart de ton sans rencontrer une périodicité connue, le demi-ton.

Les anciens admettaient les nuances d'intonation comme variétés des genres, et il est fort probable que l'étendue entière des pycnums comprenait seulement des nuances expressives plus ou moins caractérisées. Les modernes, moins logiques, pratiquent couramment les nuances d'intonation — ainsi qu'en témoignent les nombreuses expériences réalisées directement ou à l'aide du phonautographe — mais ils les rejettent absolument en théorie. Cela tient à une cause très simple : la musique est exécutée par les artistes et expliquée par les savants. Le jour où les musiciens voudront bien sortir de leur tour d'ivoire pour énoncer eux-mêmes les principes de leur art, l'accord le plus parfait ne tardera pas à s'établir entre la théorie et la pratique des gammes.

J. DADOR,

Chef de musique au 125^e d'infanterie.

Actes officiels et informations.

MONTPELLIER. — Par arrêté préfectoral en date du 14 novembre courant, M^{lle} Birot, professeur stagiaire de solfège à l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire national, est nommée professeur titulaire de 5^e classe.

QUATUOR SOUDANT. — Un public nombreux et élégant assistait à la première réunion de la Société des matinées musicales et populaires donnée par le quatuor Soudant (MM. Soudant, de Bruyne, Migard et Bedetti) au théâtre du Gymnase. Au programme, le Quatuor à cordes n° 39 de Haydn : l'interprétation en a été excellente de correction et de précision. M. et M^{me} G. de Launay ont donné une première audition de la transcription pour 2 pianos de la Sonate en *si bémol* mineur (op. 35) de Chopin par M. Camille Saint-Saëns, finement et intelligemment jouée. M^{me} Durand Texte a eu sa part des applaudissements dans des mélodies que l'auteur, Léo Sachs, accompagnait.

Mais le régal, ce fut le Scherzo de Saint-Saëns, fantaisie éblouissante, que M. et M^{me} de Launay ont enlevé avec une virtuosité et une souplesse merveilleuses.

CONCERTS PIERRE SECHIARI. — La série de concerts dirigée par Pierre Sechiari se poursuit avec grand succès, salle Gaveau. Une excellente interprétation des œuvres du répertoire a été donnée, aux dernières séances, avec le concours de M^{me} Kutscherra. Cette association musicale s'est placée au premier rang, à côté des meilleures.

— Viennent de paraître : *Nocturne*, mélodie orientale, poésie de Henri Brody, musique de Nicolas Daneau ; *la Rose noire*, poésie d'H. Brody, musique d'Auguste Dubois (Edition Montrougiennne, 8, rue Mouton-Duvernet).

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 octobre 1907 au 15 novembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
21 octobre	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.433 41
23 —	<i>Samson et Dalila. — La Maladetta.</i>	Saint-Saëns. — P. Vidal.	16.549 76
25 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	15.340 34
26 —	<i>Lohengrin.</i>	R. Wagner.	13.455 »
28 —	<i>Patrie.</i>	Paladilhe.	14.966 41
30 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	14.682 26
1 ^{er} novembre	<i>Faust.</i>	Gounod. —	19.373 41
2 —	<i>Salammbô.</i>	E. Reyer.	13.712 »
4 —	<i>Patrie.</i>	Paladilhe.	14.918 91
6 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	18.055 76
8 —	<i>Ariane.</i>	Massenet.	13.948 34
9 —	<i>Tannhäuser.</i>	R. Wagner.	14.297 50
11 —	<i>Samson et Dalila. — Coppélia.</i>	Saint-Saëns. — L. Delibes.	16.908 41
13 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	16.924 76
15 —	<i>Patrie.</i>	Paladilhe.	14.159 41

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 octobre 1907 au 15 novembre 1907.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 oct mat.	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	5.792 50
— soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.942 50
21 —	<i>Louise.</i>	G. Charpentier.	4.610 »
22 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.293 »
23 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.998 »
24 —	<i>Werther.</i>	Massenet.	7.518 50
25 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	6.556 50
26 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.491 50
27 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	7.316 50
— soirée	<i>Cavalleria Rusticana. — La Vie de Bohème.</i>	Mascagni. Puccini.	7.599 50
28 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.291 50
29 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.325 50
30 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	6.433 »
31 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	5.126 »
1 ^{er} nov. mat.	<i>Le Chalet. — La Vie de Bohème</i>	Adam. Puccini.	5.575 »
— soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	8.124 50
2 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.186 50
3 — matin.	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	7.897 »
— soirée	<i>Lakmé. — Les Noces de Jeannette.</i>	L. Delibes. V. Massé.	6.788 50
4 —	<i>Le Domino Noir.</i>	Auber.	3.543 »
5 —	<i>Fortunio.</i>	A. Messenger.	7.006 »
6 —	<i>Le Chemineau.</i>	A. Leroux.	1.865 50
7 — matin.	<i>Mireille.</i>	Gounod.	3.891 50
— soirée	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.949 50
8 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	7.764 »
9 —	<i>Le Chemineau.</i>	A. Leroux.	9.491 16
10 — matin.	<i>Les Noces de Jeannette. — Werther.</i>	V. Massé. Massenet.	8.250 50
— soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	7.080 50
11 —	<i>Le Chalet. — Le Barbier de Séville.</i>	Adam. Rossini.	4.622 »
12 —	<i>Le Chemineau.</i>	A. Leroux.	5.615 50
13 —	<i>La Vie de Bohème.</i>	Puccini.	5.940 »
14 — matin.	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.078 »
— soirée	<i>Le Chemineau.</i>	A. Leroux.	9.344 50
15 —	<i>Mme Butterfly.</i>	Puccini.	8.661 »

CETTE. — Par arrêté du 11 novembre 1907, M. Courty est nommé professeur d'accompagnement (filles) à l'Ecole nationale de musique, en remplacement de M. Azaïs, démissionnaire.

Le Gérant : A. REBECQ.