

# LE COURRIER MUSICAL

## SOMMAIRE :

### SUGGESTION POUR L'EXÉCUTION DES OUVRAGES

ANCIENS.....

LE RENOUVELLEMENT MUSICAL ITALIEN.....

IMPRESSIONS DE ROME (suite).....

ÉTUDE SUR L'INCOHÉRENCE ET L'ÉVOLUTION.....

L'ART DU CHANT.....

LES CONCERTS :

*La Musique chez soi ; M. Ch. Mayeux et le Quatuor Dultenhofers ; M. G. Alexandresco et Mlle Y. Astruc ; Concerts du Génie ; Musique norvégienne ; M. V. Gille ; M. B. Hubermann ; Mlle C. Hugon ; Mmes I. Lévy et H. Bernheim ; Mlle Liénard ; M. Anémio-Yanni ; Mme A. Ohanian ; Mlle A. de la Quérière ; Mme K. de Berner ; Mlle E. Dracot ; Mme A. Garcel de Vauresmont ; Mme Y. Prélut.*

NOTRE PORTRAIT :

*Agnès Borgo*.....

MOISSONS D'HIVER.....

CHARLES BOUVET.

MASSICO - ZATTI-

BIANCO.

MARC DELMAS.

ROBERT SCHMITZ.

ALBERT VALMOND.

BARCY.

EDMOND BASTIDE.

E. DELAGE.

HUCHARD.

HENRI JUMON.

PIERRE LEROI.

GEORGES JOANNY.

CH. TENROC.

### LA PROVINCE :

*Angoulême*.....

*Grenoble*.....

*Metz*.....

*Mulhouse, Orlan, Rennes, Thionville.*

L'ÉTRANGER :

*Gand*.....

*Roumanie*.....

NOUVELLES DIVERSES :

*Athènes*.....

LA MUSIQUE DANS LES STATIONS D'ÉTÉ (suite) :

*Anney, Biarritz, Contréville, Dieppe, La Bourboule, Le*

*Mont-Dore, Le Val-André, Orange, Royan, Saint-Jean-*

*de-Luz, Schœningen, Vichy.*

LA MUSIQUE A L'USINE.....

CORRESPONDANCE.....

ÉCHOS.....

VIENT DE PARAÎTRE.....

F. GRENIER.

ALEXIS BERNARD.

C.-M. SALOMON.

PAUL BERGMANS.

FR. JONASCO.

PIERRE LEROI.

## Suggestion pour l'Exécution des Ouvrages anciens

Chaque artiste, suivant l'époque à laquelle il vécut, a traduit sa pensée par des moyens matériels très différents.

Les mots, les couleurs et les sons ont subi de continuelles modifications.

Grâce aux couleurs à l'œuf et à une préparation spéciale des couleurs à l'huile, Fra Angelico a pu manifester son âme, vraiment angélique, en des tons d'une ineffable douceur et en une peinture lisse.

Plus tard, un Delacroix a sciemment choisi et savamment employé les tons à la fois sombres et admirablement éclatants, si propres à exprimer le chaos de sensations d'un tempérament violent et impétueux comme était le sien.

Si, maintenant, nous considérons l'Œuvre gigantesque de Richard Wagner, nous voyons que ce formidable génie se trouva placé devant un problème né de sa propre conception et, par cela même, fort difficile à résoudre.

Chacun des drames que créa son puissant cerveau renferme une idée mère, fondamentale, en général la Rédemption par le sacrifice, idée qui les vivifie et les anime.

A vrai dire, ces admirables poèmes contiennent toute la pensée du monde.

Dans la Tétralogie, par exemple, un monde d'idées philosophiques, psychologiques et profondément humaines est inclus dans cette tragédie unique en son genre.

Pour réaliser son projet, démesuré pour tout autre que pour lui, Richard Wagner mit en scène un grand nombre de personnages ; toutefois, il faut bien comprendre que chaque personnage est ici représentatif d'idées, qu'il doit être considéré, non comme un être isolé, mais bien comme la matérialisation d'un ensemble de sentiments, de passions, d'idées de toutes sortes.

Pour qu'un ouvrage aussi complexe que l'est celui-là soit clair, il fallait que l'auteur concrétât sa pensée ; bien plus, il était nécessaire que la pensée intime, profonde, de chacun des personnages du drame apparaisse constamment, pour que l'auditeur puisse suivre la trame d'une action dont les méandres pouvaient paraître déconcertants.

Il y arriva, en créant le motif-type, le « leit-motiv », véritable portrait moral, qui indique parfaitement à l'auditeur l'état d'âme des héros du drame.

Cela ne suffisait pas encore.

Il était indispensable qu'à une conception nouvelle répondissent des colorations également nouvelles.

C'est alors que Richard Wagner fut tout naturellement amené, pour rendre son idéal musical, à développer la technique de certains instruments. Il les développa si complètement, il leur assigna un rôle tellement particulier, qu'il en fit des instruments nouveaux, tant leurs ressources étaient inconnues avant lui.

On peut dire que Richard Wagner a fait surgir un orchestre insoupçonné et inimitable.

Pareil à Jupiter donnant naissance à Minerve, un bloc sonore ignoré est sorti tout armé de son incomparable cerveau.

La puissante impulsion donnée par ce formidable génie a tout emporté. On a perdu la notion des rapports. On ne s'est plus rendu compte que ce qui convenait à un art nouveau était parfaitement déplacé pour l'art ancien.

Effectivement, ce qui est excellent dans le premier cas est néfaste dans le second.

Les pièces de Wagner doivent être jouées avec l'instrumentation qu'elles comportent... les pièces anciennes aussi.

C'est parce qu'on a négligé ce principe, parce qu'on a méconnu cette règle, que, malgré l'indéniable effort qui a été fait dernièrement à l'Opéra-Comique pour remettre à la scène le *Cosi fan tutte* de Mozart, cette œuvre a subita dure loi imposée à tous les ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque, de nos jours, on veut en donner une audition.

Nous nous expliquerons.

Les opéras de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ont été écrits pour être chantés et exécutés dans des tessitures déterminées par le diapason alors en usage, lequel se trouvait être environ un demi-ton chromatique (cinq comas) plus bas que le diapason actuel.

Il s'ensuit que chanteuses et chanteurs modernes, appelés à interpréter un ouvrage de cette sorte, doivent s'égosiller pour nous faire entendre des airs, duos, trios, quatuors et quintettes, écrits en général pour des voix très étendues, qui deviennent extrêmement tendues en raison du diapason dont on se sert à présent.

Le résultat auditif est loin d'être satisfaisant pour des oreilles difficiles et délicates.

*A priori*, il semblerait que le moyen le plus simple pour obvier à l'inconvénient que nous venons de signaler soit de chanter un demi-ton plus bas ; mais, outre qu'il est à peu près impossible de transposer toute une partition, on n'arriverait pas, par ce moyen empirique, à avoir une audition d'époque.

Pour atteindre à cet idéal d'une audition d'époque, il faut se reporter en arrière, revivre dans le passé, et surtout se rendre bien compte que la sonorité d'un orchestre d'autrefois était très différente de celle d'un orchestre actuel jouant un ouvrage du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La raison de cette différence totale réside dans le fait qu'on se sert à présent d'instruments anciens ayant dû être modifiés, ou d'instruments de construction récente établis d'après des données nouvelles, nécessitées par les besoins qu'exige la musique moderne, et répondant au goût des compositeurs et des auditeurs modernes, instruments qui, au point de vue sonore, se comportent d'une toute autre manière que leurs devanciers.

En premier lieu, envisageons « le quatuor », violons, altos, violoncelles et contrebasses. Ce que nous dirons pour le violon s'appliquera aux autres.

Tout d'abord, nous poserons en principe que les cordes pèsent sur la table d'harmonie en raison de leur grosseur et de leur tension.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le diapason étant un *ton plus bas* qu'actuellement, on se servait de cordes fines et peu tendues, de sorte que la table d'un violon n'avait à supporter que cinq à six livres.

Déjà, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce poids avait été augmenté, puisque l'élevation du diapason, cependant dans une faible mesure, tandis qu'à présent il s'est considérablement accru.

Qu'on en juge !

De nos jours, la chanterelle pèse au moins 19 livres, la seconde corde 17, la troisième 15 et la quatrième 13, ce qui fait au total 64 livres, soit 32 kilos.

Il n'y a donc aucun rapport entre ce qui est et ce qui était.

Le plus grave de l'affaire, c'est que, les dimensions des violons étant restées les mêmes, il a fallu trouver un moyen de consolider la table de ces instruments, qui eussent été brisés par le poids nouveau qu'on leur imposait.

On est arrivé au résultat cherché en faisant des barres plus longues et plus fortes, des âmes d'un diamètre plus considérable.

La voûte des tables, ainsi renforcée, a été garantie de l'effondrement, mais qu'est devenue la sonorité douce et moëlleuse d'autan !

Quant aux instruments fabriqués actuellement, ils sont construits avec tout le confort moderne, leur force de résistance est quintuplée, si bien qu'on aurait beau jouer un demi-ton, et même un ton plus bas, cela ne modifierait pas la nature, la qualité, l'essence de la sonorité, ni dans le détail, ni, par conséquent, dans l'ensemble.

Les violons sont criards et durs... on les dit brillants.

La vérité est que, peu à peu, leur caractère a été déplacé, qu'on les a éloignés du but pour lequel ils avaient été créés, soit. Cette modification est-elle utile ? C'est certain, puisqu'elle était nécessitée par l'orientation même de la musique et qu'elle correspond au point de compréhension auquel nous sommes arrivés : en tous cas, tels qu'ils sont, les violons et leurs congénères ne conviennent pas à la besogne spéciale qu'on leur demande, dans le cas particulier qui nous occupe.

On doit donc leur permettre de remplir cette tâche.

Il s'agit de chercher une solution.

Y en a-t-il une ?

À cette question nous répondons : Oui.

La voici :

Il faut que *tous les instruments* de l'orchestre soient accordés à l'ancien diapason (un demi-ton chromatique plus bas que notre la).

Dans les théâtres appelés à jouer des ouvrages du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, un matériel instrumental doit être constitué en vue de ces exécutions, cela d'après les principes posés par les grands luthiers italiens, c'est-à-dire que les instruments du quatuor seront munis de barres minces et courtes et d'âmes également minces. Ils seront montés en cordes fines.

Il est essentiel qu'une clause nouvelle soit ajoutée aux engagements des musiciens appartenant à l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Gaîté et le Trianon-Lyrique, ce théâtre qui a fait un si grand nombre d'intéressantes « remises d'ouvrages » : cette nouvelle clause leur prescrira d'avoir un instrument, de préférence du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou tout au moins du début du XIX<sup>e</sup>, rétabli dans les conditions que nous indiquons.

L'accord de ces instruments ne sera jamais modifié : de la sorte on évitera : 1<sup>o</sup> l'instabilité de justesse des quatre cordes, née d'un changement notable et récent du la ; 2<sup>o</sup> des modifications de pression sur la voûte, si désastreuses pour l'équilibre de l'instrument.

En ce qui concerne l'harmonie : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, il est possible de trouver des types anciens, tout naturellement accordés au diapason de l'époque.

Dans le cas où il serait impossible de se procurer tel ou tel membre

de ce groupe, faire fabriquer le sujet manquant aux dimensions et à la percée anciennes.

La flûte conique, en bois, à cinq clefs, jadis en usage, est la seule qui doive être adoptée, sa sonorité étant toute différente des instruments cylindriques employés de nos jours.

En possession d'un matériel sonore ainsi reconstitué, il nous serait enfin donné d'entendre les chefs-d'œuvre des maîtres d'autrefois tels qu'ils furent conçus par leurs auteurs, au lieu de l'insupportable transposition que nous subissons constamment, et qui dénature outrageusement de vénérables productions de l'esprit humain, lesquelles devraient imposer le respect des détails d'exécution dès lors qu'on prétend nous les faire entendre.

Il est un autre bienfait que l'on rendrait à l'Art si des auditions, celles-là purement symphoniques, étaient données à Paris dans les mêmes conditions que les représentations théâtrales que nous préconisons.

Un orchestre à l'effectif de trente-cinq musiciens serait très suffisant pour une reconstitution de ce genre, dans quelque salle que ce groupe-ment se fasse entendre.

Notre avis est que les symphonies de Haydn et de Mozart gagneraient infiniment à être exécutées avec la sonorité pleine, ample et moëlleuse qui naitrait de l'ensemble instrumental que nous rêvons de voir établi.

S'imaginer-t-on la musique de Lully, de Rameau, de Gluck jouée sur des instruments à cordes émettant de belles, larges ondulations, et des instruments à vent dont la colonne d'air serait bien plus considérable que celle des instruments similaires dont on se sert actuellement ?

Nous sommes convaincus que ce serait une révélation.

Nous connaissons évidemment les idées musicales incluses dans ces œuvres admirables, toutefois leur intégrale beauté nous est en partie cachée puisque nous ignorons leur véritable sonorité... et pourtant, cela compte !

Nous croyons avoir démontré que dans les exécutions de musique ancienne, même organisées avec soin, une partie de la vérité nous est masquée, et qu'il est possible que cet état de choses soit évité.

Espérons que l'art du passé nous sera présenté loyalement, dès lors avec tout son relief.

Nous formulerons encore une critique.

Celle-ci a pour objet la façon dont on emploie le clavecin.

On a justement reconnu que les récits, le débit, devaient être accompagnés au clavecin. — On l'a fait et, en agissant ainsi, on a fort bien fait. Toutefois, la manière dont on a procédé est à la fois insuffisante et incomplète.

Jadis, toute basse chiffrée, réalisée au clavecin, était, en outre, soutenue par une basse de viole (viole de gambe). Cette partie s'appelait : basse d'archet.

Nous pourrions donner maints exemples qui le prouvent.

Et cela s'explique par la nature du clavecin.

Cet instrument ne pouvant pas soutenir le son, il était tout naturel qu'on lui adjoignît un instrument dont la fonction était de lier les sons, de doubler les notes jouées par la main gauche du claveciniste, et de donner ainsi plus de corps, plus de moëlleux à une partie qui, sans le secours de la basse de viole, est sèche, maigre, et n'a pas l'importance qu'elle doit avoir.

Dans ce cas, la basse de viole s'impose.

Nous demandons, donc, qu'on rétablisse cette coutume excellente et, d'ailleurs, courante à l'époque. Un rapport sonore plus juste existera alors entre les voix et leur accompagnements.

Charles BOUVET.

## Le Renouvellement Musical Italien

La musique italienne traverse une période de crise : plusieurs tendances se font jour qui paraissent ne pas avoir entre elles de liens bien arrêtés au point de vue technique, mais dont l'inspiration est commune à toutes vers un renouvellement de notre art ; je ne connais à présent, à vrai dire, aucune « école » au sens traditionnel du mot, mais j'aimerais mieux définir avec le mot italien « cenacolo » quelques groupements d'artistes encore isolés qui se sont constitués ces derniers temps et qui, peut-être, sont destinés à devenir école, mais qui ne le sont pas encore. Cette tendance commune de renouvellement n'est pas tout à fait particulière à ces derniers temps, mais c'est à présent qu'elle se manifeste d'une façon plus nette, non seulement dans le domaine symphonique, mais dans le domaine théâtral aussi, dans ce domaine où les exigences d'un public sans culture avaient amené les musiciens à suivre des préoccupations d'autre ordre, hélas ! que d'ordre vraiment musical.

Verdi, avec ses derniers opéras, avait donné l'exemple d'un théâtre parfaitement italien et, au bout de sa carrière, qui avait été une progression continue dans la conquête des moyens techniques et expressifs et un lent affranchissement des formules du vieux style théâtral, avait réussi à créer dans l'ordre dramatique *Otello* et *Falstaff*, qui résolvaient, d'une façon tout italienne et classique, le problème de l'union de la parole au chant et de l'action dramatique continue : c'était une affirmation

musicale vraiment latine et originelle, qui exprimait une tendance bien distincte entre le théâtre et l'opéra Wagnérien : point de symphonisme, mais interprétation fidèle et continue de l'action dramatique au moyen d'un procédé mélodique extrêmement musical et d'un commentaire orchestral, sobre et libre ; on n'insistera jamais assez sur l'importance de ces dernières œuvres de Verdi, car elles ouvraient des voies sur l'avenir et donnaient aux musiciens italiens un exemple d'indépendance vis-à-vis du théâtre étranger, surtout allemand. Cependant, on ne pourrait pas affirmer que la tradition de Verdi ait été suivie par ses successeurs immédiats. Catalani manifestait dans sa musique très douce, mais faible, des préoccupations lyriques qui démontraient une fine musicalité chez l'auteur, mais pas une idée très claire du problème théâtral ; lui, et après lui Mascagni, d'un tout autre tempérament, conquéraient le public avec leurs mélodies entraînantes, mais ne faisaient aucunement progresser le théâtre, qui avait été porté par Verdi déjà à une haute perfection. Mascagni surtout, musicien de race, vraiment italien de tempérament, aurait pu, beaucoup mieux que son contemporain Puccini, donner à l'Italie un théâtre moderne correspondant aux exigences spirituelles de son époque ; mais il manquait de culture et, au fur et à mesure qu'il avançait en âge, il diminuait artistiquement : c'est la destinée des gens de génie qui n'ont pas de culture.

Puccini n'est pas considéré en Italie comme un musicien d'un goût