

MUSIQUE & COMÉDIE ⁽¹⁾

La musique est, avant tout, un art d'expression sérieuse et sublime. Ses premiers chants furent des chants vers le ciel. De tout temps elle fut une des ailes de la foi. Dans les œuvres souveraines de ses grands maîtres, on sent comme une réminiscence de sa vocation religieuse. Car la musique, plus qu'aucun autre art, plus vivement même que la poésie, donne un corps aux aspirations vers l'infini. Son langage persuasif suffit à nous convaincre par la seule force de l'émotion, et nous la fait reconnaître comme le verbe même de l'Inexprimable.

Cependant, si les plus hautes inspirations des plus grands musiciens, si leurs ouvrages les plus universellement admirés se rattachent étroitement à cet ordre d'idées, et, il en est en cela de la musique comme de tout autre art, si leurs plus admirables pensées entraînent l'esprit au-delà de la vie et de toute réalité, comme les primitives liturgies emportaient jadis l'âme des croyants extasiés vers de sûrs paradis, cependant, disons-nous, il serait faux de croire que ce domaine de l'informulé soit le seul auquel la musique puisse prétendre. Si elle traduit avec une incomparable intensité les sentiments les plus indicibles, les penchants les plus divins de la nature humaine, elle est aussi, par d'autres côtés, un art de joie terrestre, car l'homme chante également pour se délasser de son dur travail, pour satisfaire son besoin de rythme et faire valoir sa voix sonore, il chante pour dire sa tristesse ou sa gaîté, pour narguer aussi et parfois pour menacer et maudire. A côté du chant des sanctuaires, de sa prose grandiloquente et de ses essors ascétiques, le peuple fait retentir un autre chant pour dire de moindres désirs et de moindres peines ; l'amour, la danse, le vin, la bonne chère, les travers du voisin et les bonnes plaisanteries sur les malheurs du mariage, tout se met en chansons. Cette autre face de la musique apparaît toute différente de la première. Elle se reflète, elle aussi, en plus d'une œuvre admirable et témoigne de la sorte d'une puissance nouvelle et d'une inépuisable variété.

La musique est donc apte tout aussi bien à traduire les effusions religieuses que les émotions dramatiques, et ces deux facultés lui sont généralement accordées par les esthéticiens les plus réfractaires à son influence. Ce qui lui est plus souvent contesté, et cela par des esprits sagaces et même par des musiciens, c'est sa puissance pittoresque et son aptitude au comique, lesquelles dérivent précisément du chant populaire en droite ligne, ce qui revient à dire qu'elles sont parfaitement naturelles.

Sur le pittoresque en musique nous n'avons aujourd'hui l'intention de trop rien dire. Ce sujet a donné lieu à tant de controverses et à tant de malentendus, qu'il est préférable de n'y pas trop insister

de crainte de se voir mal compris. Pourtant il nous semble évident que Beethoven en écrivant la symphonie pastorale ou Berlioz en composant le scherzo de la *Reine Mab* dans sa symphonie de *Roméo et Juliette* ont répondu victorieusement à ceux qui soutiennent que la musique est d'elle-même incapable de rien peindre. Cette raison serait à coup sûr irréfutable si la musique n'était faite que pour des gens sans imagination et incapables de ressentir aucune émotion. Pour ceux-là, la musique même non pittoresque ne doit évidemment pas signifier grand'chose non plus. Mais est-ce pour eux qu'on écrit ?

D'ailleurs, il nous semble qu'en principe la puissance pittoresque de la musique est indéniable. On l'admet parfaitement au théâtre, et plus d'un de ceux-là qui ne peuvent souffrir la musique à programme seraient les premiers à pousser les hauts cris si, en présence d'une situation prêtant à un grand développement de pittoresque, le compositeur ne déployait certaines qualités de coloriste. Que dirait-on, par exemple, de la scène de la fonte des balles dans le *Freischütz* si Weber l'avait accompagnée d'une musique aussi impassible, aussi estimable et aussi correcte que celle d'une sonate de Hummel ? Bien que M. Weber (du *Tempo*) ait écrit à ce propos un volume plein de réflexions judicieuses, qui ne préférerait l'*Illusion musicale* de Weber (du *Freischütz*) à ses théories trop sensées ? Et n'est-ce pas le cas de répéter ici, en l'appliquant à l'imagination, ce que Pascal dit du cœur : elle aussi a des raisons que la raison ne comprend pas.

Mais si l'on a beaucoup discuté sur cette question du pittoresque dans la musique, on a par contre laissé presque complètement dans l'ombre l'étude de ses capacités comiques ; il nous semble pourtant que cette étude serait d'un certain intérêt, ne servit-elle qu'à démontrer une fois de plus tout ce que peuvent certaines combinaisons de sons.

Schumann, un des premiers, se rendit compte de la puissance comique de la musique et il la signale, en quelques endroits de ses écrits, plusieurs passages des symphonies de Beethoven qui lui paraissent comporter ce qu'il appelle des relations *grotesques*. Le mot est malheureux et rend fort mal la chose. Cependant à l'examen des passages en question on se rend compte plus clairement de la pensée de Schumann. Il est hors de doute que ces boutades mélodiques ou harmoniques de Beethoven devaient avoir dans son esprit une certaine signification humoristique qui, parfois, se fait jour au milieu des passages les plus sérieux.

L'intention comique y est alors manifeste quoiqu'elle soit enveloppée et que, par là, elle doive demeurer peu claire. Ainsi, dans le finale de la huitième symphonie, si scintillant, si mouvementé, si tendre aussi avec sa touchante phrase médiane d'adieu lointain, que peut signifier ce singulier *la bémol* qui surgit brusque-

ment au milieu du tourbillon qu'il arrête si soudainement ? L'aspect absolument étranger de cette note insolite convainc immédiatement les auditeurs assez musiciens pour saisir le « faux rapport » qu'elle présente avec ce qui l'entoure, qu'il y a là un trait humoristique. Mais, à la vérité, ces saillies risquent de demeurer inexplicables dans la musique instrumentale et elles ne sont guère saisies de la majorité des auditeurs. Schumann en relève quelques-unes dont plusieurs sont douteuses, à nos yeux du moins. Pourtant il est certain qu'il y a dans la musique de Beethoven certaines anomalies voulues qui demeurent inexplicables si on n'y rattache une préoccupation humoristique dont le sens doit forcément échapper en dehors de sa signification purement musicale. Loin de nous, d'ailleurs, la pensée d'attribuer à ces boutades plus d'importance qu'il ne convient.

Mais lorsque la musique s'appuie sur un texte donné, sa puissance de comique s'affirme d'une manière bien autrement efficace ; ici les associations d'idées jouent le rôle principal et, le comique, comme on a dit, ne résultant jamais que d'un rapport inattendu et comme d'une disproportion entre deux ordres d'idées ou de sentiment, c'est surtout par le rapport du texte et de la musique qu'il se dégage le plus nettement, soit que ce rapport fasse intervenir une musique sévère sur des paroles fort gaies ou le contraire, soit que le contour de la mélodie, des rythmes appropriés ou une instrumentation spéciale viennent simplement faire ressortir ce que la scène peut présenter de particulièrement comique par elle-même.

En remontant très loin dans l'histoire de la musique, on trouve, même chez les primitifs, des chansons, dont la tournure gouailleuse et réjouie est un exemple frappant de ce que peut la musique, réduite aux seules ressources de quatre parties vocales, entre les mains d'un homme d'esprit. Nous avons parlé souvent des chansons de Roland de Lassus, à propos des exécutions qu'en a données M. Ch. Bordes ; celles qui commencent par les mots : *Si vous n'êtes en bon point, Fuyons tous d'amour le jeu, Chanter, danser, faire cent tours*, sont autant d'échantillons parfaits de la musique comique au seizième siècle.

Plus tard, par le perfectionnement du style dramatique et surtout par les combinaisons de l'instrumentation, la musique put aborder avec plus de sûreté encore le domaine de la comédie et s'y déployer tout à l'aise. Lulli déjà, en composant des chansons et des intermèdes pour les comédies de Molière, avait fait preuve de certaines qualités comiques, un peu embryonnaires, nous l'avouons. Mais si de Lulli on passe à Rameau, on trouve déjà un énorme progrès. Là comme partout, l'auteur d'*Hippolyte et Aricie* se montre génial, plein de trouvailles heureuses et d'idées charmantes.

(1) Revue Hebdomadaire du 8 Septembre 1894.

Qu'on ouvre, par exemple, la partition de *Platée* ou *Junon jalouse*, intitulée *Ballet bouffon*, et représentée en 1749. Le sujet s'en peut conter en deux mots : Pour guérir Junon de sa jalousie, Jupiter sur le conseil de Mercure feint de s'éprendre d'une ridicule nymphe des marais, Platée, et gagne en effet sa cause à la fin de la pièce, lorsque Junon furieuse arrache le voile de l'infortunée et ne peut s'empêcher d'éclater de rire à son aspect. Cette donnée abonde en situations burlesques que Rameau a rendues avec une verve inépuisable et sans jamais laisser perdre ses droits à la musique. C'est d'abord l'air langoureux de Platée :

*Dis-moi, mon cœur, dis-moi, l'es-tu bien
(consulté ?
Tu l'agites, tu me quittes !*

Est-ce pour Cithéron, l'a-t-il bien mérité ? où l'on trouve déjà des répétitions de syllabes comme Offenbach les affectionnait sur : *l'es-tu, l'es-tu* et sur *l'a-t-il, l'a-t-il*. Un peu plus loin, la nymphe évoque (en *pindalisant*, dit la partition) les grenouilles pour les rendre témoins de son bonheur, et c'est alors un déchaînement de *Quoi ? Quoi ?* syncopés sur un dessin continu de l'orchestre du plus amusant effet. Il faudrait tout citer de cette partition si l'on en voulait analyser les trouvailles qui font honneur à l'esprit de Rameau. Quand Platée paraît, accompagnée de Jupiter, le chœur entonne un chœur à *six-huit* :

Qu'elle est aimable, qu'elle est belle ! sur une gamme descendante, en notes répétées, qui fait ressortir seize fois l'a de aimable, et s'arrête brusquement pour retomber, après un silence, sur le *ble* au temps fort de la mesure suivante, puis, lentement, il ajoute son : *Qu'elle est belle !* Bien chanté, cela serait d'un comique irrésistible. Mais bornons là nos citations.

Un autre charmant auteur, dont la musique est aussi pleine d'esprit que de sentiment, c'est Monsigny. Mais chez lui comme chez Rameau, l'intention comique est surtout réalisée par la tournure spéciale de la partie vocale, spirituellement modelée sur les paroles, et non pas par des procédés dérivant des ressources particulières à la musique considérée comme art indépendant. On en peut dire autant de Grétry, quoique ce dernier soit davantage sur la voie, et que souvent, dans ses œuvres, le comique ressorte exclusivement de la musique. Une voix de l'orchestre, ça et là, fait entendre un accent finement approprié au mot ou au geste ou, encore, ce sont d'amusantes oppositions d'intensité et de douceur comme dans le fameux chœur des soldats de *Richard Cœur de Lion* :

Voici monseigneur !

que les soldats clament aux oreilles du malheureux Blondel de toute leur force et qui, tout à coup, se perd en un chuchotement insaisissable lorsque paraît le redoutable gouverneur.

Certainement, ce sont les maîtres de l'école française de Monsigny à Boieldieu qui ont le mieux réussi à faire parler à la musique le langage de la délicate et gracieuse comédie. Après Rossini, dont le

génie eut sur notre école nationale une influence désastreuse, c'en fut bien fini de cette grâce aimable et spirituelle. Sans pouvoir prendre au maître italien sa verve endiablée et son pailletage éblouissant, on s'empara de ses formules faciles, de ses redondances italiennes, de ses effets d'instrumentation brillants, mais souvent grossiers. De pâles succédanés de l'opéra-bouffe remplacèrent la comédie lyrique française. Il semble à présent que ce soit un art à jamais perdu : le dernier reflet en a brillé dans la *Manon* de M. Massenet.

Mais pour que la musique s'élève, en vertu de sa puissance propre, jusqu'au ton de la grande comédie, sans cesser d'être un art achevé et parfaitement pur, il faut que Mozart paraisse. Son théâtre n'est plus comme celui des maîtres français une simple adaptation de la musique aux paroles. Sa musique est, par elle-même, supérieurement organisée, et là où Grétry ne met en musique que des mots, Mozart ne veut voir qu'une situation qu'il s'efforce de rapporter à la musique envisagée comme un art absolu. C'est pourquoi les partitions des *Noces de Figaro* ou de *Don Juan* nous apparaissent ainsi que des ensembles harmonieusement fondus où tous les effets, sérieux ou plaisants, jaillissent sans effort du cœur même de la

musique. Les passages comiques abondent dans les œuvres de Mozart, ils sont dans toutes les mémoires et nous n'avons pas besoin de les énumérer. Pourtant comment ne pas faire remarquer que, seul, un tel art pouvait triompher de situations aussi complexes que le duo de Don Juan et de Leporello devant la statue du Commandeur, dans lequel le burlesque et le pathétique se mêlent d'une si merveilleuse façon ? Une telle situation n'eût pu évidemment être abordée par l'art plus simple et plus littéraire des maîtres de l'école française.

Rappellerons-nous, pour terminer ces brèves considérations sur la puissance comique de la musique, ce qu'en ont obtenu les grands maîtres contemporains ? Berlioz dans la *Damnation*, dans *Benvenuto*, dans *Béatrice et Benedict*, Weber dans *Oberon*, Mendelssohn dans le *Songe d'une nuit d'été* ? Et l'étonnant Mime et le prodigieux Beckmesser de Wagner, résumés de toutes ces forces caractéristiques, ne démontrent-ils pas victorieusement que rire ou larmes, passion enfiévrée ou extase religieuse, rien, dans l'ordre des sentiments humains, n'est étranger à la musique ?

Paul DUKAS.

NOTRE PORTRAIT

Yvonne LEFÉBURE

Le Récital de musique française, que vient de donner Mlle Yvonne Lefébure, a achevé de la classer au rang des grands pianistes internationaux. En la présentant aux auditeurs de ses Concerts Privés, Alfred Cortot a tenu à affirmer qu'il la considérait comme la plus « remarquable traductrice » de la littérature pianistique qui va de Gabriel Fauré et Paul Dukas, à Claude Debussy et à Ravel.

Née à Ermont (S.-et-O.), Yvonne Lefébure vint à Paris pour y cueillir à neuf ans la médaille d'or à un concours des petits prodiges et à treize ans un premier prix au Conservatoire dans la classe d'Alfred Cortot. Mais le jeu du clavier ne l'intéressait que dans la mesure où il pouvait servir la musique, et avec Xavier Leroux, Estyle, Chapuis, Widor et Maurice Emmanuel, elle s'initia aux secrets de l'Harmonie, aux rigoureux du Contrepoint et de la Fugue et à la science de l'Histoire. Elle y conquiert, outre une imposante collection de prix, un épanouissement musical qui lui permet de considérer le piano non pour lui-même, mais pour satisfaire la passion qu'elle éprouvait pour les chefs-d'œuvre des maîtres. Non exclusive, comme chez la plupart des grands interprètes, cette passion étend ses faveurs aussi bien aux classiques, qu'aux romantiques et aux modernes.

Jamais mieux qu'en écoutant Yvonne Lefébure aller de J.-S. Bach à Mozart, et à nos contemporains en passant par Beetho-

ven, Chopin et Schumann, on comprend que la Musique est une et qu'avec des visages typiques et des vêtements différents, elle est l'expression d'un monde immuable.

La carrière d'Yvonne Lefébure est de choix. A 14 ans, elle était déjà appelée à jouer le *Concerto en sol* de Saint-Saëns, sous la direction de Chevillard. C'est ensuite et successivement tous les grands orchestres de Paris, Société des Concerts, Colonne, Lamoureux, Pásdeloup, O.S.P., Poulet, qui la réclament. Tous les critiques la fêtent à l'envie encore qu'elle ne se prodigue pas. C'est qu'elle est un des professeurs les plus recherchés de Paris. L'École Normale lui a confié l'une de ses classes supérieures et c'est de l'Etranger que les virtuoses viennent pour se perfectionner sous sa direction. Cependant, elle est envoyée en mission à Francfort, Londres l'acclame et, récemment, La Haye la fête comme une des plus grandes interprètes de l'époque, en attendant Amsterdam où M. Mengelberg l'a engagée.

L'une des œuvres capitales qu'elle a mise à son répertoire est les 33 *Variations* de Beethoven sur un thème de Diabelli, à peu près *inouïe* et dont l'interprétation fit dire au philosophe Alaire : « L'œuvre est reçue par une nouvelle fille de Beethoven qui la comprend, la modère et la console ».

A. M.