

froide, ou une exécution fantaisiste, folle dénuée de sens. Il n'y a pas de milieu... on ne sait même plus bien distinguer les différences énormes qui existent entre un Casals ou un Bauer et un X. Y. Z.

On est aussi fervent de personnalité, j'en reparlerai à la fin du volume.

Sous prétexte de personnalité, on justifie toutes les incohérences et l'on s'insurge parfois violemment contre la nature (1).

Il faut encore signaler dans l'exécution un caractère dont on ne parle jamais.

C'est qu'elle est "d'un instant" : il n'en reste qu'un souvenir vague et peu durable; elle ne saurait être justifiée par le temps, elle doit être la traduction immédiate, et aussi compréhensible que possible, d'une pensée musicale. Elle doit être toute clarté; elle ne saurait se montrer imparfaite, sans nuire à l'œuvre qu'elle traduit, elle doit s'efforcer d'être définitive; il faut se montrer très sévère pour les exécutions.

Les mauvaises exécutions, je veux dire les exécutions sans musicalité et sans émotion, ont faussé le goût musical et découragé les dilettantes.

À cause d'elles on n'aime plus la musique et l'on a raison, car la musique n'est telle que bien exécutée.

Tout ceci est à peine esquissé : cependant on y peut entrevoir quelques vérités dont on ne parle jamais et qu'il y a dans l'art musical — beaucoup de choses dont il n'est jamais question.

Jean HURÉ.



Musique et Théâtre

Je me trouvais un soir au théâtre en compagnie d'un ami, grand mélomane, lequel de temps à autre s'agitait sur son fauteuil de façon inquiétante. Pour moi, écoutant peu une musique banale, mais compliquée, je songeais à des questions irritantes et terribles. Pourquoi le public s'empresse-t-il au théâtre et y prend un plaisir plus vif qu'au concert? Question d'éducation musicale, répondez-vous. Sans doute mais au théâtre, en plus de la musique, existent parallèlement quantité d'autres éléments

(1) Ainsi, l'on dit souvent que l'exécution, l'interprétation dépendent entièrement du sentiment de chacun et qu'elles peuvent varier selon l'individualité du virtuose. Vraiment? En effet pourquoi pas??

Ainsi je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'un virtuose trouve au gré de sa personnalité de monter d'un quart de ton certains degrés de l'échelle chromatique?? Pour toutes les oreilles musicales ce sera horriblement faux!!?? Mais qu'importe si c'est la personnalité de l'exécutant!?? Pourquoi donc y aurait-il des fausses notes s'il n'y a pas de faux accents, de fausse ponctuation, de fausses nuances — Pourquoi donc???

exerçant une attraction particulière sur ce public : le choix du sujet, la mise en scène, les émotions diverses vivement ressenties, les voix, etc., etc. Le bon public s'intéresse à tout cela, de plus tout effort lui paraît pénible; voilà, il me semble, des raisons suffisantes pour faire pencher la balance en faveur du théâtre. Est-ce à dire que le public ne soit pas éduicable, qu'il ait mauvais goût? Oh! ne vous y fiez pas! ils se font rares ceux qui s'accommodent encore de la coupe vieillotte de l'opéra, et le nombre croît de ceux qui comprennent parfaitement les œuvres modernes.

J'en étais là de mes réflexions quand mon ami, dont l'exaspération était à son apogée, me tirant par le bras : « Sortons, me dit-il, j'en ai assez, j'étouffe... » Habitué à ces sortes de crises, je le suivis docilement. Dehors, il respira largement, je fus entraîné dans une taverne familière et avant même que d'être assis : — Ah! çà, mais c'est se ficher du monde! Est-ce de la musique, cette cacophonie? Est-ce du théâtre, que cette abomination? Ah! c'est du propre que leur musique moderne! Où allons-nous!...

Et comme j'essayais de le calmer, en lui remontrant, avec tous les ménagements possibles, qu'il tombait précisément dans l'erreur de ceux qui sifflèrent *Faust*, *Tannhäuser*, *Carmen*, etc... tous chefs-d'œuvre aujourd'hui consacrés...

— Eh! quel rapport cela a-t-il? Que venez-vous me chanter là? Voulez-vous raisonner un moment, s'il vous plaît. Eh bien, écoutez-moi patiemment.

Je prévoyais bien une de ces longues diatribes dont il est coutumier, mais je m'étais laissé pincer, je m'armai donc de patience.

— Que vient chercher le public au théâtre? Le savez-vous? C'est bien simple : primo, de la bonne et intelligible musique qui l'émeuve, une action, entendez-vous, une action (et il hurlait ce mot) dramatique, qu'elle soit légende, histoire ou roman, mais bien charpentée et vivante; ensuite des chanteurs et comédiens à la fois, des décors enfin.

— Tiens! c'est précisément à cela que je...

— Ne m'interrompez pas, je vous prie. Voilà les trois éléments constitutifs, nécessaires et suffisants, comme dit l'autre. Or donc, et ici prêtez-moi toute votre attention au lieu de rêver comme vous en avez l'air, saisissez la justesse de raisonnement dudit public. Vous lui offrez, comme ce soir, un sujet sans vie, sans action, sans âme; les personnages ont l'air ahuri de gens qui se voient pour la première fois; de temps à autre, après s'être très longuement contemplés, ils daignent émettre quelques sons, puis tout retombe dans le silence; ils s'en vont à pas lents; les uns rentrent dans la coulisse; les autres grimpent sur un rocher d'où ils contemplent quelque chose que l'on ne voit pas, puis disparaissent. Ou alors, c'est le contraire; les voilà qui se racontent en un dialogue mortellement ennuyeux des histoires interminables auxquelles personne ne comprend rien; pendant que l'orchestre brode là-

dessus n'importe quoi, en tout cas inaccessible au plus grand nombre, les scènes se succèdent sans lien apparent. Je sais bien que les gens bien informés nous avertiront de ne pas nous fier aux apparences, que tout ceci n'est que symbole et doit être pris dans telle acception, non dans une autre; que ces deux notes esquissées par le cor sont évocatrices d'un casque ou d'un bouclier; l'on nous dit encore : « Reconnaissez-vous au basson ce même thème du casque, en majeur maintenant? (Quelle érudition cela dénote!) Écoutez, donc les violoncelles. Prêtez attention à cette entrée des contrebasses; voici un roulement funèbre des timbales qui ne présage rien de bon; les dieux sont évidemment en courroux. Ah! que va-t-il se passer? Voyez, le dieu un tel, symbole de tel vice ou de telle vertu, descend en scène... »

Allez au diable! s'écriera ce bon public, vous me cassez la tête. Suis-je au théâtre pour déchiffrer des rébus?

— Mon ami, vous exagérez...

— Laissez-moi continuer. Eh oui! qu'a-t-on besoin d'une mise en scène, de décors, de chanteurs qui ne chantent pas, de chœurs muets, si tout cela ne contribue pas à un ensemble? À quoi bon? Tous ces fantoches sont mortellement ennuyeux, ils sont en bois; ils dorment debout et je prends en grippe une telle musique.

— Pardon, mon cher, vous voulez sans doute faire allusion au récitatif obligé; c'est cela sans doute qui vous met en fureur.

— Pas du tout, vous ne m'apprenez pas ce qu'est et doit être le récitatif, et je n'ignore pas avec quel art Wagner s'en est servi. Quand ce récitatif est expressif, représentatif, qu'il est commenté et fortifié par l'orchestre, alors il est juste et vrai. Pour en revenir à notre sujet, que cette musique dont je vous parlais tout à l'heure, on nous la fasse entendre au concert, en symphonie, et si vous voulez avec la notice indispensable. Ah! ici le point de vue change. Libre à moi, sur la musique entendue, de laisser vagabonder mon imagination, de laisser s'exalter ma sensibilité. Là, c'est le rêve libre et fou, je me laisse bercer; je me vois à la campagne, dans les champs; ou sur les bords de la mer; peu importe. Je me transforme en héros ou en affreux brigand; bref je me plonge en cette musique; elle me pénètre, m'imprègne de toutes parts, me fait évader de moi-même; j'atteins les sommets ou je rampe sur la terre; tout cela d'autant mieux que je me crée toutes ces chimériques visions. Il me plaît de rapporter tel passage symphonique à mon état d'âme présent, c'est l'envolée dans le monde irréel.

— Quel lyrisme! Vous vous égarez, mon ami.

— Point. Tout ceci est fort bien. Au théâtre en est-il tout à fait de même? Non. Si le musicien écrit pour la scène, c'est bien qu'il a une idée précise, qu'il veut exposer telle chose et non pas telle autre. Il veut que son œuvre s'adresse au plus grand nombre — comme Wagner qui se flattait d'écrire pour le peuple, — et qu'elle emprunte à la scène toute sa magie. Il veut que sa musique ne soit que le reflet

violente des sentiments ou des situations qu'elle exprime et commente, en y étant parfaitement adaptée. Que l'œuvre soit complexe, je vous l'accorde, s'adressant au cœur et à l'esprit, mais qu'il y ait intimité étroite entre elle et la musique : que l'une s'explique par l'autre, qu'elles se soutiennent mutuellement, formant un tout indissoluble, vous m'en verrez ravi ; que cette musique aille jusqu'à interpréter le jeu du personnage, qu'elle me rappelle d'une façon tangible telle ou telle situation, je le veux bien encore, mais à cette condition, c'est que tous ces éléments soient étroitement fondus ensemble, qu'ils soient clairs, vivants, compréhensibles. Que si cela n'est pas, il n'existe plus de synergie entre l'interprétation orchestrale et l'œuvre elle-même, l'un des éléments prédominant sur l'autre. Et alors que se produit-il ? c'est que, bien que l'œuvre soit admirable, le spectateur éprouvera un malaise mal défini, résultat de ce défaut d'équilibre, de cette incessante opposition que je vous signale.

Je suis donc pleinement convaincu que si le compositeur, écrivant en vue du théâtre, choisit un sujet adéquat à son inspiration, emprunté à l'histoire ou à la légende — la légende c'est toujours de l'humanité ; elle fut créée par les hommes, qui y ont renfermé leurs espoirs et leurs déboires, leurs joies et leurs douleurs — croyez-vous que son œuvre n'y gagnera pas en cohésion, en force et en beauté ; que son inspiration n'en sera pas plus féconde et généreuse ?

En définitive, il ne s'agit que de s'entendre et c'est peut-être par là que j'aurais dû commencer : que demandez-vous à la musique ? Distinguons, pour vous épargner toute objection. La musique s'adressant à l'âme et à l'intelligence, il ne faut pas que l'une de ces nobles attributions fasse oublier l'autre. Mais, en toute sincérité, s'il fallait opter entre les deux, ne pensez-vous pas que c'est sur l'âme qu'elle exerce surtout son empire ? N'est-ce pas là son champ d'action le plus vaste ? Qu'exprimer la vie, la passion, la beauté, dites-moi, n'est-ce pas là le plus beau fleuron de sa couronne, et enfin, en dernière analyse, qu'en matière d'art, ce ne soit là la façon la plus certaine de l'aimer et de la comprendre ?

Pardonnez-moi, mon bon ami, je me suis laissé entraîner plus loin que je n'aurais voulu. J'ai mis votre patience à une rude épreuve ; mais que voulez-vous, quand on cause (!) musique, c'est comme l'appétit qui vient en mangeant, il est difficile de savoir se borner.

Prenez donc un peu de bière, je vous dois bien ça !

A. GUIRAMAND.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'Époque du contre-point

ET LA

Naissance du Drame lyrique

LES CONTRAPUNTISTES FLAMANDS

(Suite)

Revenons en arrière. Il nous reste à voir ce que la musique contrapuntiste flamande est devenue en Italie. Comment cet art austère et pur, mais froid et raide au début, devenu peu à peu, avec les P. de la Rue, les Josquin de Près, les Goudimel, plus souple et plus expressif, se réchauffe singulièrement au pays du soleil et du *far niente* jusqu'à se transformer de façon complète, unissant d'abord la science et la richesse de la forme à la noblesse de la ligne, à la grâce du dessin et à l'expression des phrases plus mélodiques ; puis, se dramatisant sans cesse, ne considérant plus que le côté prosodique et la justesse de la déclamation, s'appauvrir au point de vue harmonique, se simplifier dans sa polyphonie, l'abandonner presque entièrement, pour ne plus mettre en valeur que le soliste. Et nous verrons alors cette musique, plus théâtrale ainsi, s'unir à un texte dramatique pour créer cette nouvelle forme d'art, ce spectacle magnifique, séduisant pour la masse, plus accessible à tous, qui sera l'opéra de Monteverde, et dont Lulli fera en France ce genre faux peut-être, mais populaire entre tous et auquel nous devons tant de chefs-d'œuvre : le drame lyrique ou l'opéra-ballet.

Nous avons constaté le grand nombre de compositeurs flamands, français, espagnols venus à Rome et dans les principales villes d'Italie où ils furent employés comme chantres dans toutes les maîtrises et où un bon nombre devinrent maîtres de chapelle. Beaucoup fondèrent des écoles de chant et de composition ; tous contribuèrent puissamment à la culture et au développement du contrepoint vocal en Italie. Mais les maîtres dont l'influence fut la plus grande, grâce à la hardiesse et à la nouveauté de leurs conceptions, furent : Jacques Arcadelt, Philippe Verdelot et Willaërt.

Le Flamand, Jacques Arcadelt (1514-1565) s'était fixé à Rome vers 1536 ; il fut maître des enfants de chœur à Saint-Pierre du Vatican, il devint ensuite chantre pontifical, puis abbé camerlingue (1544) et quitta plus tard la chapelle pour entrer au service du cardinal de Lorraine. Musicien fécond et d'un grand savoir, il eut de nombreux disciples.

Philippe Verdelot, né en Belgique vers la fin du xv^e siècle, était élève de Gombert. Il acquit une vive célébrité en France et en Italie où il vécut assez longtemps. Entre 1530 et 1540, il était à Florence. On a peu de détails sur l'existence de cet artiste et l'on possède peu de ses œuvres. Il semble prouvé pourtant que Verdelot et Arcadelt furent parmi les premiers auteurs de madrigaux et peut-être les inventeurs de ce

genre que devait agrandir Willaërt et dont Palestrina laissa des modèles achevés.

La chanson profane n'avait été au début que le développement de la chanson populaire qui lui servait de base et sur laquelle les contrapuntistes brodaient les contre-thèmes les plus riches et les plus variés. Peu à peu, comme il a été exposé plus haut, l'importance du thème populaire décroît. Il se morcelle, s'étend, se raccourcit, se subdivise jusqu'à n'être plus reconnaissable. Il passe enfin fragmentairement d'une partie dans l'autre. Mais jusqu'à présent les compositeurs n'ont osé que rarement abandonner ce guide. Il semble que leur imagination si puissante pour trouver des contre-sujets imprévus, des combinaisons canoniques, des imitations de toute sorte, se trouve tout à coup glacée et interdite dès qu'il s'agit d'inventer des thèmes mélodiques.

Quelques uns pourtant, nous l'avons dit, se sont risqués à quelque invention, mais toujours d'une façon passagère et seulement en attendant la rentrée de l'inévitable thème imposé.

Ces fragments épisodiques s'allongent de jour en jour, prennent une importance plus grande, jusqu'à ce qu'enfin des musiciens comme Arcadelt et Verdelot s'aperçoivent de l'avantage qu'il y a à abandonner ce soutien inutile et créent le madrigal, composition profane sortie toute entière enfin de leur cerveau, composition où la recherche de la mélodie, du style, de l'expression et même du rythme qui régnera plus tard en maître, est enfin le but principal.

Les madrigaux d'Arcadelt furent les premiers en date et jouirent d'un succès énorme. Verdelot eut aussi l'estime de ses contemporains. Mais Willaërt éclipsa leur renom par l'importance de ses travaux dans ce genre. On ne doit pas oublier de rendre hommage à Josquin de Près, dont les essais ont pu servir de modèles à ces trois artistes, ainsi qu'à de Glache, de Wert et Hubert Waëlrant, leurs premiers imitateurs.

Adrien Willaërt était né à Bruges en 1480. Suivant à Paris un cours de droit, il y rencontra Josquin et Mouton qui furent ses maîtres. En 1516 il arrive à Rome déjà précédé d'une certaine réputation. Mais il ne peut trouver place dans les maîtrises, n'étant pas ordonné. Il quitte donc Rome pour Ferrare, puis pour la cour de Hongrie où il est maître de chapelle de Louis II. Enfin, nous le retrouvons plus tard maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise. Il mourut en 1562. En plus de ses nombreux madrigaux dont il donna de superbes modèles, on lui doit de grandes compositions vocales à double chœur qui étaient aussi une innovation.

Avant la venue de ces maîtres, les Italiens avaient eu certes des compositeurs de mérite, aucun d'eux n'acquiesse une réputation de tout premier plan. Tous se bornaient à imiter plus ou moins gauchement les maîtres flamands dont aucun n'avait l'extrême habileté de facture.

Il y avait eu les auteurs de « Frottole », sortes de chœurs spéciaux à l'Italie, sur des