

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Camille Bellaigue — F. Baldensperger. — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — Henry Gauthier-Villars — Omer Guiraud — René Héry — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Ch. Malherbe — Camille Maclair — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Des numéros spécimens du *Courrier Musical* seront envoyés aux personnes qui nous en feront la demande ou qui nous seront renseignées par nos amis et lecteurs.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 6 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes



J.-J. ROUSSEAU

ET LA

Psychologie à l'Orchestre

Une des qualités de la musique moderne, qui aide d'ailleurs à la caractériser, c'est l'importance de la mission de l'orchestre. L'orchestre ne tient plus maintenant un rôle uniformément effacé, impersonnel, subalterne. Il ne reste plus limité au « discret accompagnement » de jadis. Complètement transformé, il étale les richesses de ses ressources techniques très perfectionnées : effets variés à l'infini, couleurs extraordinairement éclatantes. Enfin, il dispose à son gré de la puissance d'expression et du pouvoir d'analyse.

Ses origines expressives ne sauraient être recherchées. Les anciens instruments — ceux de percussion exceptés, bien entendu — n'ont été successivement créés que pour renforcer la voix, en l'imitant. Or,

l'expression ayant toujours été un des apanages de la musique, elle fut simplement rendue plus intense par l'adjonction d'un matériel-sonore.

Quant à son pouvoir d'analyse, à qui revient l'honneur de lui en avoir fait prendre conscience ?

Dans une partie d'un captivant article qui rappelle à notre souvenir le premier mélodrame, le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, mon confrère et ami, M. Jules Combarieu a traité ce point très curieux et très intéressant (1). Caressant l'intention de l'aborder à mon tour, afin de signaler quelques particularités qui ont échappé à l'auteur de l'étude en question, je dois naturellement commencer par faire connaître cette dernière. Ne pouvant certes énumérer ici tous les détails que nous fournit M. Combarieu, je me contenterai simplement d'analyser brièvement ceux qui demeurent essentiels, qui sont nécessaires à la parfaite compréhension de notre sujet.

Le mélodrame est une forme théâtrale qui n'utilise pas le chant, mais seulement la déclamation, la pantomime et la musique d'orchestre. Rousseau avait écrit le livret de *Pygmalion*, ainsi que deux des morceaux de la partition. Quant au reste, il émanait d'un amateur de musique de Lyon, nommé Coignet. Cette œuvre vit le feu de la rampe, dans cette ville, en 1770. Ce fut la première fois que les instruments, exprimant des sentiments intimes, tinrent un véritable langage. Autrement dit, la

psychologie apparut à l'orchestre. Rousseau, d'ailleurs, n'a point par inadvertance fait intervenir ainsi la musique instrumentale au théâtre, car certains de ses écrits expliquent très clairement sa conception.

Pour résumer, en la simplifiant, l'opinion de mon confrère, je la condenserai dans cette proposition qui la fera mieux saisir :

C'est Rousseau qui a émis l'idée d'introduire la psychologie à l'orchestre ; c'est également lui qui, le premier, l'a réalisée.

Voilà toute la thèse. Nous allons l'examiner et la discuter.

J.-J. Rousseau a, en effet, trouvé la forme du mélodrame. Il importe cependant d'ajouter, afin d'être complet, qu'il en avait vraisemblablement ramassé l'idée à la foire, dans des parodies d'intermèdes italiens, où l'on avait, sans succès d'ailleurs, tenté d'accompagner la déclamation de musique (1). Cette création ne saurait lui être contestée, — en l'état actuel de l'histoire musicale, tout au moins. Mais la double conclusion que l'on en veut tirer, me semble contraire à la réalité de certains faits bien connus, dont on ne paraît pas avoir tenu compte.

Parmi les trois passages que Rousseau a consacrés au rôle nouveau que l'on doit confier à l'orchestre, je prendrai d'abord celui que l'on rencontre le premier en date. L'auteur de l'étude n'a pas cru devoir procéder de cette façon. Peut-être n'y a-t-il

(1) *Revue de Paris* du 1^{er} mai 1900.

(1) Lacombe, *Spectacles des Beaux-Arts* (1758), 345.

point songé. Dans tous les cas, en matière de priorité, l'ordre chronologique n'est pas inutile. La surtout, la précision demeure indispensable.

Le texte en question est un fragment de ce gigantesque et trop fameux paradoxe, comme sous le nom de *Lettre sur la musique française*. Il date de 1753. Le voici : « Je pourrais vous montrer... comment surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'acteur ne doit que réciter (1). »

Voilà, en somme, toute la pensée de Rousseau. Par la suite, il ne fera que la paraphraser. Cela me dispensera donc de citer ses paroles ultérieures sur ce sujet.

Emanait-elle bien de l'auteur de *Pygmalion*, cette pensée ? Lui appartenait-elle en propre ? N'en trouverait-on pas trace à des époques bien antérieures ?

Au temps du contrepoint vocal, il ne peut être question de savoir si les instruments formulaient une expression extra-musicale. Ils doublaient simplement les voix : je le répète. Là se bornait leur rôle.

Mais vers 1600, en Italie, surgit le drame chanté qui, culbutant la musique polyphonique, répand sur tous les esprits la préoccupation de restaurer la tragédie antique. Alors, le chant à voix seule ne tolérera l'accompagnement écrit que réduit au minimum, à une partie unique : la basse continue. L'orchestration moderne verra son ébauche dans cet accompagnement. A cette ligne mélodique d'un ou de plusieurs instruments graves, et aux accords d'un instrument à clavier, — ces deux éléments dissemblables parfois isolés, parfois réunis, — s'adjoindront peu à peu d'autres instruments d'un registre plus élevé. L'écriture des parties d'orchestre se modifiera parallèlement. Elle ne conservera pas l'excessive simplicité que lui avait primitivement imposée le nouvel en-

semble de conceptions. Elle constituera sa trame sonore avec plus de soin, en y encastrant notamment des dessins qu'elle reproduira successivement.

C'est d'abord sur ces répétitions opérées par les instruments que j'appellerai spécialement l'attention, et porterai la discussion, parce que, là, nous possédons un commencement de preuve.

Je parle en ce moment des imitations que l'on rencontre un peu partout, et des ritournelles qui, précédant, terminant ou interrompant un air chanté, rappellent plus ou moins longuement certains fragments de celui-ci.

Eh bien ! A qui fera-t-on croire que tous les anciens compositeurs de l'époque dont il est question, n'auraient vu là qu'un assemblage de notes, qu'un simple procédé de composition, qu'une amusante combinaison sonore ? Peut-on avancer que la totalité de ces fragments mélodiques apparaissaient sans raison musicale, par une inspiration de routine ? En ce qui concerne les ritournelles, particulièrement, voulait-on donner simplement aux chanteurs le temps de reprendre haleine, ou leur fournir amplement l'occasion de détailler leur mimique ridiculement puérile ?

La chose est inadmissible, surtout pour les Allemands, qui appartiennent à une race d'âme particulière, dont le cerveau se complait dans la réflexion et la méditation, en un mot, qui sont plutôt subjectifs.

Et puisque nous effleurons ainsi le domaine philosophique, ne l'abandonnons point. Entrons-y résolument. Nous ne le ferons pas en vain.

Les manifestations psychiques de l'homme — sensations, sentiments et pensées — se traduisent extérieurement, comme on le sait, à l'aide du geste et du langage. Mais ces deux phénomènes ne constituent, à proprement parler, que les degrés d'un même mouvement de l'âme, car le geste est le langage ébauché, et le langage, le geste nettement articulé.

Or, la musique instrumentale descriptive n'avait-elle pas et n'a-t-elle pas pour but notamment la peinture

du geste ? Dans ce cas, comme le geste est le langage vague, la musique instrumentale descriptive ne serait-elle pas et n'aurait-elle pas été, par instants, autre chose que de la musique psychologique imprécise ?

A mon sens, le moindre doute ne peut subsister à cet égard.

Enfin, il y a mieux que cette série d'inductions : la preuve matérielle.

Ici, nous trouvons le fameux Monteverde, physionomie artistique d'un certain relief. Dans son *Orfeo*, chaque personnage ne possède-t-il pas son instrument spécial, notamment Orphée la harpe, et Pluton le trombone (1) ? Ce procédé n'est-il pas représentatif d'un caractère ? N'existe-t-il pas là une particularité qui doit nous arrêter ? N'est-ce pas là vraiment un fait décisif ?

Donc, autrefois, dans quelques moments, d'une façon accidentelle, embryonnaire, inconsciente, instinctive, la musique instrumentale offrait très certainement la traduction d'états psychiques de diverses natures. Les anciens compositeurs introduisaient parfois la psychologie à l'orchestre, mais sans bien se rendre compte de leur acte, tout comme M. Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir. On peut avancer la chose sans être soupçonné de se complaire dans le rêve et le fantastique.

Par conséquent, et en l'espèce, Rousseau s'est efforcé d'expliquer, de vouloir endoctriner, d'ouvrir des yeux qui ne voyaient pas, des oreilles qui n'entendaient pas. Il a simplement joué le rôle de commentateur. Or, ce rôle offre incontestablement de l'utilité : mais, à côté de celui de créateur, il reste très secondaire, malgré tout.

Voilà le fait qui, selon moi, confère à Rousseau son plus beau titre comme musicien, titre du reste fort enviable, et qui ne peut lui être contesté.

Avant lui, je n'ai jamais vu la plus petite allusion dans le sens de l'interprétation qu'il a donnée.

(1) Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne* (Paris, 1895), 100.

COURS

D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

De M. BOURGAULT-DUCOUDRAY

Le cours d'Histoire de la Musique, professé par M. Bourgault-Ducoudray, au Conservatoire, a recommencé le jeudi 6 février.

Comptant parmi les fervents admirateurs du Maître, nous avons été très heureux qu'on nous ait prié de transmettre sa pensée aux lecteurs du *Courrier Musical*. Nous essaierons de remplir au mieux notre tâche, mais ce que nous ne pourrions rendre, c'est l'accent passionné, convaincu, plein de ferveur, de l'éminent conférencier qui s'est fait le propagateur, on devrait dire l'apôtre, des beautés de la musique grecque.

Aujourd'hui, la magie de sa parole a évoqué devant nous cet adorable petit peuple grec, dont la vie fut un hymne de lumière et de beauté ; nous l'avons vu tel qu'il était : jeune, naïf, splendide, peuple de héros et d'artistes qui savaient accomplir les exploits qu'ils chantaient ; et, avec le dernier mot des superbes poèmes rythmés il y a deux mille ans, se leva, pour nous, l'éperdu regret de ne pouvoir ressusciter cet art inoubliable, générateur d'émotions uniques, tombé à jamais dans les insondables profondeurs du temps.

La musique antique — comme toute musique à sa première période d'organisation — procède de la musique populaire. On peut la considérer au point de vue des modes et des rythmes. On peut rechercher les noms de ceux qui l'illustrèrent.

La Grèce fut primitivement habitée par trois races : Les Doriens, les Eoliens et les Ioniens. Ils descendaient tous des montagnes de la Thessalie. Ils avaient chacun des habitudes, des mœurs et des tempéraments différents qui leur firent choisir et adopter celui des modes musicaux qui convenait le mieux à leur mentalité. Les Doriens avaient surtout des vertus sociales : sacrifiant l'individu à la collectivité, ils se soumettaient à une forte discipline : de mœurs austères, ils gardaient le respect des Dieux. A eux convinrent le mode qui devait s'appeler de leur nom : Dorien. Le Dorien était religieux par excellence, employé dans le culte d'Apollon, le dieu de l'intelligence et de la beauté.

Les Eoliens avaient surtout des qualités individuelles ; artistes, poètes, ils sentaient moins fortement le lien collectif : souples, élégants et fins, ils ne pouvaient avoir l'austérité spartiate, ils cultivèrent le mode éolien, ou hypo-dorien. Musicalement, le Dorien, fortement appuyé sur la tonique, a beaucoup de stabilité, l'hypo-dorien basé sur la dominante, est plus fluide que le précédent. Il se rapproche du mode mineur descendant c'est-à-dire sans sensible.

Les Ioniens, installés sur les bords de la molle Asie-Mineure se laissèrent plus facilement séduire par l'exotisme, ils adoptèrent le Ionien ou Hypo-Phrygien respirant l'enthousiasme.

Ainsi, parmi les contemporains, prenons le chanoine Batteux. Dans l'ouvrage très remarqué qu'il a consacré à la défense de l'imitation de la nature, thèse imposée comme unique principe à tous les arts, il trouve que la musique, quand elle se borne à l'orchestre, « n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être » (1).

Semblablement, le compositeur Blainville, en 1754, dans *L'Esprit de l'Art musical*, n'affiche pas une bien grande sympathie pour les seules ressources orchestrales (2). En 1758, l'avocat Lacombe, soutenant la même thèse générale que Batteux trouve notamment que les symphonies, sonates et concertos « ne forment, pour l'ordinaire, à les bien apprécier, qu'un bruit harmonieux, sans vie et sans expression » (3).

Mais Rousseau voit son heureux commentaire bientôt entendu. La plupart de ses dires obtenaient une irrésistible créance auprès des contemporains. La particularité s'explique aisément d'ailleurs. Semblable mesure d'audace et parfois même de cynisme se remarque-t-elle dans les écrits de beaucoup de littérateurs ? Ne forçait-il pas ainsi l'attention ? De plus, sa main ne recherchait-elle pas, d'un geste perpétuel et maladif, afin de s'y suspendre, la corde qui mettait en branle le bourdon de la réclame ? Enfin, malgré le régime qui régnait alors sur la France, les titres littéraires n'avaient-ils un tel ascendant, que l'on allait jusqu'à les préférer, en certains cas, aux titres de noblesse ?

En 1759, l'observation de Rousseau, relative à l'orchestre, hantera les préoccupations esthétiques. Elle deviendra courante. Nous en rencontrons la certitude dans une relation des *Annonces, Affiches et avis divers*.

Mondonville, le maître de chapelle de Louis XV, venait d'escalader les derniers sommets de la célé-

brité. Il donne au Concert spirituel un nouvel oratorio, *Les Fureurs de Saül*. Le succès accueille cette œuvre. Cependant l'approbation se nuance d'une petite réserve. On critique en effet la page où éclatait la colère du principal personnage. Un passage de la feuille en question vaut la peine d'être reproduit. « Les musiciens se méprendront-ils toujours sur le véritable objet de l'imitation ! Il étoit bien question de peindre les mouvements du corps : c'est des seuls mouvements de l'âme qu'il falloit s'occuper ici ; il falloit exprimer le trouble, l'agitation et le désordre de celle de Saül... Le musicien devoit, dit-on, rendre les instruments Acteurs, les charger même de la partie principale de l'action et du geste (1). »

Enfin, le nouvel état d'esprit se signale particulièrement chez le chorégraphe Noverre, qui, on se le rappelle, a introduit le genre tragique dans le ballet. La lecture de certaines pages de ses *Lettres sur la danse et sur les ballets*, édifie pleinement à ce sujet. Il dit notamment que « la musique bien faite... doit parler (2). »

Ainsi donc, l'idée de confier aux seuls instruments une mission psychologique, a été inconsciemment engendrée par l'instinct musical de nombreuses générations d'artistes. Le fait demeure certain. Quant à Rousseau, bien que musicien par trop incomplet, il a eu la vision bien nette du domaine spécial dans lequel on évoluait, parce qu'il était un être de détail et de précision. Mêlé à une foule qui ne distinguait pas très bien où elle passait, il a été le plus perspicace. Après avoir su s'orienter, il a voulu devenir guide. Aussi, a-t-il agi et parlé en conséquence, — sans utopie, ni paradoxe, par extraordinaire.

Frédéric HELLOUIN.

(1) 25 avril 1759.

(2) Ed. 1760, 75. V. aussi 37, 68, 133, 142 et 179.



(1) *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746), 267.

(2) Genève, 1754, 117.

(3) Ouv. cité., 251. Voir aussi, 281, 339 et 340.

(1) *Œuvres complètes* (éd. Houssiaux), III, 599.