

LA REVUE MUSICALE

ONZIÈME ANNÉE

1^{er} JANVIER 1930

NUMÉRO 100

Pour Chabrier

Comme plusieurs de mes contemporains, je fus élevé, si je puis dire, avec la musique de Chabrier. Elle était ma joie. Elle l'est encore, et davantage, puisque pour la première fois à la scène et à l'orchestre je viens d'entendre le *Roi malgré lui*.

Dès longtemps je voulais, exposant à loisir mes idées sur ce *créateur*, tenter une mise au point nécessaire. Aujourd'hui elle me devient un devoir : l'émotion joyeuse et bienfaisante qui m'a pris à l'Opéra-Comique m'oblige de prendre la plume sans retard — quitte à m'étendre un peu longuement sur des choses évidentes aux oreilles musicales, — ignorées d'ailleurs ou méconnues des autres.

Chabrier n'est pas seulement un grand musicien — *l'un de nos plus grands musiciens* — il reste un incompris, et de bien des gens. J'ai le vif espoir que l'œuvre, pour sa lumineuse beauté, dissipera les brouillards délétères comme Hélios perce les nuées de ses flèches d'or. En attendant, je veux donner ma part, si modeste soit-elle, à cette réhabilitation.

Exposons d'abord quelques jugements — que je n'invente pas, croyez-le bien, pour les réfuter ensuite, — mais que je lis çà et là (j'indiquerai les références).

C'était une opinion naguère assez répandue de soutenir que la technique de Chabrier montrait des points faibles. Sans doute parce

qu'il ne sortait point du Conservatoire, on lui fit une réputation d' amateur. M. Servières (1), constatant (ce qui est exact) que notre musicien ne fut pas l'élève de Franck, ajoute : « Sinon, il aurait appris et appliqué les *lois* du développement ». — A supposer que ces « lois » existent, rendons grâce à l'excellent Chabrier de ne les avoir point suivies, et par là même de nous avoir épargné l'ennui que nous causent trop souvent certains disciples du *père Franck* (je ne dis pas : Franck, à qui vous me permettrez — bien que cela ne soit plus à la mode — de garder une fidèle sympathie). Ah ! Chabrier, quelle chance, quel bonheur que vous ayez ignoré le développement tel qu'on le rencontre, par exemple, dans la *Symphonie* d'Ernest Chausson ! *Felix culpa*, heureuse ignorance qui nous valut des œuvres si charmantes et si bien proportionnées !

Pour le *Roi malgré lui* en particulier, un reproche de même famille, mais qui se borne aux *airs*, est esquissé dans le récent article de M. Paul Bertrand (2) : « Les scènes, les romances, les duos... témoignent aussi d'une *constante* indifférence à l'égard des développements. » Cela fût-il indéniable, il ne s'ensuivrait pas que la pièce en devînt plus répréhensible à ce sujet que *Werther* ou *Manon* (3). Mais examinant la chose avec soin, je me prends à douter que le *Ménestrel* ait vu juste. Car l'*air de Nangis* (pages 20 à 25) me semble très agréablement développé ; car celui d'Henri de Valois, en quatre pages, atteint une fort belle ampleur, et davantage serait de trop ; car le *duo* de Minka et d'Henri, car le *scherzando* « douce surprise, ma beauté de Venise »... mais j'abrège.

Pour les *tutti*, « le plus souvent échafaudés sur la formule harmonique rudimentaire tonique-dominante », écrit encore M. Bertrand, dès le premier chœur il me faut bien penser autrement que lui, si je *chiffre* la basse. Et l'ensemble : « qu'a-t-il fait ? » et la grande scène de la *Conjuration*, avec tout spécialement la fugue qui se soutient sans faiblesse durant douze pages de la partition ! Variété d'harmonies au contraire, richesse d'invention, absence de formules... Quant à l'étonnante *Fête polonaise*, si pour garder son caractère de valse elle nous offre parfois de ces alternatives « tonique-dominante » chères à Weber,

(1) *Emmanuel Chabrier*, par G. SERVIÈRES (chez F. Alcan), page 149.

(2) *Le Ménestrel* du 8 novembre 1929.

(3) Et, si Massenet *développe* davantage dans *Esclarmonde*, il est permis de préférer *Manon* et *Werther* !

à Beethoven et même à Mozart, bon voisinage, et qu'importe ! Grâce à l'entrain endiablé, grâce aux modulations savoureuses, grâce à mille détails de réalisation, et parce que ça marche, il n'est pas un instant d'ennui : ce ballet reste du plus vif intérêt musical.

On n'ose s'en prendre à la palette sonore. Il est des choses qu'on ne saurait nier : ainsi, l'éclat du soleil. Et pareillement celui de l'orchestre du *Roi malgré lui*. Ajoutons sa variété (1), sa justesse expressive, ses perpétuelles trouvailles, son équilibre prodigieux. Jamais il ne couvre les voix, bien que très nourri. Cela tient du miracle — comme chez Berlioz, et par des voies différentes.

Mais on nous fait entendre qu'en matière de contrepoint la science de Chabrier ne dépassait guère celle du Chevalier Gluck (2). Lisez plutôt : M. Servières déclare (page 139 de son livre) : « Dans les chœurs même, l'écriture des parties est en désaccord avec toutes les règles du contrepoint (*sic*). Les unes suivent une marche parallèle au chant, les autres répètent les notes communes de l'harmonie ; quant au mouvement contraire recommandé par les écoles l'auteur n'en a souci... Cette disposition semblerait prouver que Chabrier avait des notions assez vagues en contrepoint. » Il est vrai que M. Servières veut bien faire exception pour l'*Epithalame* de *Gwendoline* (3) : ainsi, que reste-t-il de sa critique ? D'ailleurs, l'*Ode à la musique* étant pour voix de femmes, il me paraît naturel (et d'une bonne écriture) que les *Contralti* ne chantent point toujours la « vraie basse », celle-ci restant alors confiée à l'orchestre (4). Et pour le chœur initial de *Briséis*, l'historiographe aurait dû comprendre que le « mouvement parallèle » (d'ailleurs charmant) a comme but de styliser le bercement du navire, ce qu'in-

(1) Comparez à ce sujet l'air d'Henri de Valois, ceux de Minka, la *Fête polonaise*, l'ensemble de la *Conjuration*, le *Nocturne*, etc.

(2) On connaît ce *mot rosse*, attribué à Haendel : « Gluck ne sait pas plus de contrepoint que mon cuisinier ».

(3) On pourrait y joindre nombre d'autres ensembles : par exemple celui des « gardes fidèles » avec son contrepoint volontairement scolastique (page 32 du *Roi malgré lui*) ; la grande fugue : « Mais, frapper un Roi... », etc. D'ailleurs, que de charmants détails d'écriture qui montrent un fin styliste ! (voyez, page 24, 3^e ligne, dans l'air de Nangis, l'indépendance de la basse par rapport à la partie supérieure ; page 44, 1^{re} ligne, le mouvement contraire des parties, si savoureux ; et je multiplierais les citations, mais je pense que cela suffit !)

(4) Pourquoi ne pas ajouter que ces mouvements contraires, chers à M. Servières comme aux *Traité de contrepoint*, le sont également à Chabrier dans la *Sulemte* ? (voir pages 1, 2, 3, 4 de la partition, etc.).

dique à tout le monde le texte de Mendès : « la nef légère a pris l'essor... » N'insistons pas.

« Les qualités qui lui ont manqué, c'est-à-dire l'ampleur du dessin, l'art de la déduction, l'entente de la construction d'ensemble », ajoute M. Servièrès (page 149). Mais quoi ? Est-ce que la construction doit, nécessairement, s'en tenir à la *forme-sonate*, à la *forme-lied*, à la *forme-rondo* ? Est-ce que la *Bourrée fantasque*, l'*Ode à la Musique*, ne sont point admirablement équilibrées, sans un trou, sans une longueur ? Alors ? Donc, passons.

Passons également sur le reproche de *manque d'invention mélodique* que lui adresse M. Paul Bertrand (le *Ménestrel*, article déjà cité). Songeant au jaillissement perpétuel d'idées qui caractérise le *Roi malgré lui*, je reste stupéfait d'un semblable grief !

Puis — on le voit chez M. Servièrès, mais aussi chez Gaston Carraud — cette thèse que l'outrance de Chabrier, comme le raffinement de ses harmonies, sont l'effet d'une nature morbide et qu'il y aurait dans cette exubérance quelque chose de maladif. J'accorde que ses partitions exigent des voix solides, difficiles à trouver (il en va de la sorte pour le rôle de *Gwendoline* ; mais, et *Brünnhild*, et *Kundry*, et *Sigurd* ?) En tous cas, point inchantables. D'excellents artistes l'ont prouvé : Bérardi (créateur d'*Harald* à Bruxelles), Emile Engel (l'*Hylas* de *Briséis*, aux Concerts Lamoureux), Mme Kousnezoff (*Gwendoline*, à l'Opéra), et tout récemment M. Bourdin (Henri de Valois, dans le *Roi malgré lui*, à l'Opéra-Comique). J'en passe, et des meilleurs... Mais qui ne voit que cette outrance reste en intime rapport avec la nature de l'idée ; et cette idée, serait-elle morbide ? Allons donc ! Quoi de maladif dans la brutalité d'*Harald*, dans l'amoureuse passion d'*Hylas*, dans l'exubérance charmante de *Minka* ?

Quant aux harmonies, j'espère que le temps n'est plus — malgré le mouvement actuel vers une simplification un peu dénudée — où l'on tenait raffiné pour synonyme de malsain, ou même de compliqué. Je renvoie le lecteur à mon précédent article de la *Revue musicale* : *De la simplicité*. Que tels confrères de Gabriel Fauré, comme lui membres de l'Institut, n'aient point goûté les modulations du *Parfum impérissable*, rien d'étonnant : sinon, ils n'auraient pas élucubré leur « musique ». Et qu'à son tour M. Servièrès, parlant de l'*Ode à la « Déesse adorable »*, assure : « Mais la tendance à l'écriture alambiquée (*sic*)

est tellement forte chez lui que, dès la 3^e mesure de la ritournelle, avant même d'avoir fini d'esquisser son thème, noté en *sol majeur*, il se hâte d'introduire dans l'accord de sous-dominante un *si bémol* qui, avec le *ré* du chant, donne aussitôt une sensation de *neuvième* étrangère au ton (1), pour rien, pour le plaisir », — cela prouve (et rien de plus) qu'il ne comprend goutte à cette phrase charmante, ni (d'une façon générale) aux *modulations* passagères qui n'enlèvent aucunement l'impression de la tonalité. Je veux, certes, penser qu'il est sincère ; mais « ça ne suffit pas, Pausanias ! » — comme on chante dans l'*Education manquée* — et partir de théories *a priori* m'a toujours semblé le plus dangereux des *critériums*.

Ç'en est assez, je suppose, quant au reproche d'*amateurisme*. Trop heureux les amateurs, s'ils nous gratifient d'un nouveau *Roi malgré lui*, d'une nouvelle *Ode à la Musique*. Et trop malheureux les prix d'harmonie, ou de fugue, ou même de Rome, s'ils ne savent aller plus loin que la technique de l'Ecole !

Je doute que tout bon musicien, après la reprise de l'Opéra-Comique, puisse croire encore à l'insuffisance du *métier* dans ce chef-d'œuvre. Plus graves, peut-être, se présentent maintenant les opinions restrictives sur la nature du compositeur : il n'aurait pas dû aborder le théâtre (2). Renchérissant sur M. d'Indy, d'autres n'acceptèrent que ses œuvres burlesques ; pour le reste, cela ne faisait qu'osciller de l'emphatique au vulgaire. Incapable de grandeur et surtout de sublime, — bon pour l'opérette, et rien de plus : le clown, le *Fou* du Royaume musical.

La vulgarité ? Aujourd'hui, avec plus de retenue, on se contente de le juger trivial, et sans acrimonie. Mais aux temps des *Béatitudes* et de *Parsifal*, même des musiciens que l'on croyait affranchis de l'influence franckiste ou de la wagnérienne, risquaient de fâcheuses réserves. C'est ainsi qu'un soir (il y a longtemps : ce fut le jour que Debussy me fit entendre la *Damoiselle élue*, chez notre ami regretté Jean Bellon), le

(1) Méfions-nous des analyses où l'*oreille* n'a point sa part. Dans le cas envisagé par M. Servièrès, l'ensemble du passage reste en *sol*, et le *ré* de la basse (en cette 3^e mesure de la ritournelle), on l'entend, sans hésiter, comme la *dominante* du ton de *sol majeur*. Tout au plus pourrais-je, au début de la mesure, en raison de l'accord placé au-dessus (*mi, sol, si bémol, do*), avoir l'impression d'une très courte « équivoque » : et c'est justement ce qui en fait le charme. Mais l'*unité tonale* n'est point détruite. Il y a beau jour que les *Traité*s d'*harmonie* connaissent les « accords d'emprunt ». Et, soyez tranquille, Chabrier n'ignora point ces *Traité*s.

(2) Cf. Conférence de M. V. d'Indy sur Emmanuel Chabrier. Le *Ménestrel*, 28 mai 1920.

grand Debussy, malgré son bon sens et son admirable musicalité, me dit au sujet d'un passage de Chabrier : « Cela montre sa vraie nature ». « Laquelle ? » demandai-je. — « Etre vulgaire », me répondit-il (1). Mais Debussy n'était pas seul à penser de la sorte (2). Or, que reste-t-il de tout cela ? Chabrier, vulgaire ? Nullement. Gounod le fut dans la Marche des Soldats, de *Faust* (3) ; Massenet, plus d'une fois — notamment dans le grand air de *Werther* (« J'aurais, sur ma poitrine ») ; Messager, *passim* dans les *Deux Pigeons* ; et Franck, hélas, à la fin des belles *Variations Symphoniques* ; et Wagner, si souvent (voyez *Tannhäuser*). Et bien d'autres. Presque tous, aux temps wagnériens, excepté Bizet, Fauré, Henri Duparc et Debussy, qui ne le sont jamais, parce que ce sont peut-être les plus grands.

Vulgarité : mélange d'emphase, d'enflure, de facilité, de formules, de mauvais goût, parfois aussi de fausse distinction, d'élégance à la *manque*. Chabrier reste exempt de ces défauts-là. Et puis, cette belle naïveté, cette tendresse émue et si *bon enfant*, cette perpétuelle invention créatrice, ces obstacles qu'il lui fallait vaincre pour *réaliser la spontanéité* (4) par les plus justes moyens, avec l'équilibre d'alléger

(1) J'imagine que, par la suite, son avis dut changer, puisqu'il composa le délicieux prélude des *Collines d'Anacapri*, où, comme un frais parfum, passe le souvenir de *l'Île heureuse*.

(2) Ainsi, à propos de la *Sulamite*, M. Servièrès écrit (page 41) : « Ces bizarreries voulues (!), cette complication excessive dissimulant des idées mélodiques simples et même *vulgaires parfois*, sous l'enchevêtrement polyphonique, et le coloris strident d'un orchestre esbrouffant ». Et (page 119) : « Il combine le retard avec la broderie et en tire une formule mélodique... dont il enguirlande aussi bien l'invocation *A la musique* que la queue des *Cochons roses*. Or, cette formule mélodique *est entachée de vulgarité, car elle procède directement de la musique de danse*. » Encore des théories, des jugements *a priori* ! Mais une formule n'est pas vulgaire en soi : tout dépend de l'usage qu'on en fait. Et puis, que signifie ce discrédit sur la musique de danse, postulat des plus hasardeux ? M. Servièrès a-t-il en vue les *Pavanes* de Claude Gervaise, ou les *Sarabandes* de Rameau, ou les *Menuets* de Mozart, ou les *Valses* de Schubert, de Chopin, d'Henri Reber, de Ravel ?

(3) Saint-Saëns l'a bien discerné, écrivant en substance : « Il y a chez Berlioz une naturelle distinction ; c'est un aristocrate. Gounod, si grand musicien qu'il se montre souvent, reste infiniment *plus peuple*. » Je m'excuse d'une citation faite de mémoire ; j'accorde d'ailleurs que, chez Gounod, il peut très bien se faire qu'une réelle beauté subsiste en des œuvres moins « faurécennes » que sa merveilleuse *Venise*.

(4) *L'apparence* d'être spontané, voilà ce qui seul importe en la matière. Certes, Mozart eut le privilège d'une spontanéité réelle — improvisant, sans les défauts de l'improvisation : Chabrier avait le travail difficile. Mais on risque parfois, d'un premier jet de plume, d'écrire compliqué ; un style simple et coulant, au contraire, résulte souvent d'un long, d'un minutieux labeur. Chacun fait comme il peut ; on ne lui demande que la réussite de l'œuvre.

les phrases de l'inutile sans pour cela les appauvrir, n'est-ce point d'un vrai classique, et ces atouts maîtres ne préservent-ils pas un artiste de n'importe quelle vulgarité ?

Pour Chabrier, lors même qu'on pourrait craindre que cela « ne tourne au vulgaire », l'indéfinissable, l'absolue *musicalité* sauve tout — faite de la grâce aisée, de la franchise des mélodies, — de la distinction savante des harmonies (qui néanmoins, semblent naturelles et presque naïves), — des modulations si vivantes, de l'entrain des rythmes, — en un mot, de tous les éléments d'une synthèse entièrement réussie où se révèle, non la complication qu'on prétend y voir, mais une exquise bonhommie, à la fois raffinée et simple.

Pour ce qu'il débuta, modestement, par l'opérette (que de musique dans l'*Etoile*, — d'ailleurs un four, naturellement !) on pensa l'y confiner. Et j'entendis mainte fois soutenir que Chabrier, ayant le génie du comique, n'aurait dû composer que des œuvres burlesques.

Certes, il l'avait, ce génie. Mais plus divers et plus profond que vous ne supposez. Musicalement, il y a très loin de la *Belle Hélène* au *Roi malgré lui* : toute la distance qui sépare deux provinces de l'Empire des sons, nullement voisines, bien qu'à tort on les croie limitrophes (1).

Sauf en de rares exceptions, le comique de Chabrier n'est pas de la charge, mais une traduction exacte des sentiments. Comme le *Mariage* de Moussorgski, comme certaines parties (les mieux venues) du *Plumet du Colonel* de M. Sauguet, comme l'admirable quintette de *Carmen*, comme mainte scène de *Falstaff* et des *Noces de Figaro*, le *Roi malgré lui* a l'accent de la comédie musicale — chose peu fréquente, au demeurant, et d'autant plus précieuse. Pour m'en rendre compte, je l'avoue, il m'a fallu la reprise si attendue de l'Opéra-Comique. La *vérité* de cette musique diverse, souple, fidèle, n'apparaît entière qu'à la scène. Alors on reste ébahi, et l'on se dit : Mais c'est *cela*, le réel comique, non la farce insignifiante et banale de l'opérette ! — Rythmes, harmonies, intonations vocales, tout y est. Quoi de plus parfait à cet égard, en son ironie familière et railleuse, que les couplets : *Un bon*

(1) Comme on le verra plus loin, M. d'Indy classe le *Roi malgré lui* parmi les opérettes. Egalement M. Bertrand, mais il ajoute un correctif : *opérette de concert*. Cela, encore, me semble inexact ; l'œuvre n'a point le style de l'opérette, et il me paraît évident que c'est, non du concert, mais du théâtre : du théâtre vivant et musical.

ami, un excellent ami..., ou la fugue : *Mais, frapper un Roi, c'est chose grave ?*

Le *Roi malgré lui* : la vie même, une vie incessante et multiple. Et profonde, sous l'apparence amusante. Pour atteindre un tel but, il faut plus de génie véritable (1) que pour élaborer de « grandes machines » visant au sublime. On attribue à Maurice Ravel, paraît-il, cette phrase (blasphématrice ? mais qu'importe !) : « J'aimerais mieux avoir fait le *Roi malgré lui* que la *Tétralogie* ! » Or, cela peut très bien se soutenir, malgré le danger de comparer des œuvres si différentes.

Et, parce que le comique exige des moyens aussi divers, parce que Jean Périer d'autre part fut un *Pelléas* sans égal et Fugère un incomparable *Père de Louise*, ne vous étonnez point que Chabrier ait écrit — notamment dans le *Roi malgré lui* — des passages tendres, ou même (bien qu'exempts d'emphase) atteignant une réelle grandeur. Voilà pourquoi, rien qu'à l'audition de cette œuvre on discerne qu'il y a, en Chabrier, tout autre chose qu'un pitre de foire : et jusque dans les airs burlesques de *Fritelli*.

Je respecte sincèrement, chez M. d'Indy, l'homme et l'artiste. Mais enfin, lorsqu'il qualifie le *Roi malgré lui* de « lugubre opérette » (2), on croit rêver. Et n'est-il pas évident que le chef de la *Schola Cantorum* commet une bien grave erreur ? Voilà pour réjouir mes contradicteurs, j'entends ceux qui tiennent que les compositeurs se doivent borner à la composition (3). Nonobstant, je continue cet article...

Il est certain que dans ses nombreuses manifestations d'un comique si varié, si nuancé, si *vrai*, le *Roi malgré lui* s'anime d'une vie intense. Mais il n'offre pas moindre beauté dans les scènes tendres ou sérieuses, d'une tendresse et d'un sérieux qui ne jurent pas, ô miracle, avec le reste. Car il y a de tout dans ce chef-d'œuvre, et tout s'y joint harmonieusement. S'il est d'usage d'accoler sans cesse à Chabrier l'adjectif *truculent*, comme s'il était un héros de l'*Illiade*, gardons qu'une telle étiquette (d'autant plus accaparante qu'elle est plus banale et d'autant

(1) De même, l'art de l'acteur de comédie exige, en général, infiniment plus d'intelligence et de talent que celui du tragédien. Et comparez Fugère, ou Périer, à tel illustre ténor !

(2) Cela se lit dans la conférence publiée par le *Ménestrel*, 2^e page, 2^e colonne, 36^e ligne : « Lugubre opérette, dédaignée par Victorin Joncières lui-même ».

(3) Cf. l'article paru dans cette Revue : *Les compositeurs et la critique musicale*, — ainsi que la petite polémique qui s'ensuivit.

plus nocive qu'elle est plus usée) recouvre l'artiste au point de nous en masquer les autres aspects. Rien ne prouve qu'ils ne soient pas, tout aussi bien, ceux du vrai Chabrier. — Le *Duo* d'Henri et d'Alexina, le *Nocturne* du 3^e acte, les airs passionnés de Minka nous montrent avec évidence la riche variété de cette Muse ; et je garde pour la fin l'émouvante romance du Roi — *invitus* — de Pologne : « Cher pays, pays de gai soleil... » Ici le musicien s'élève à une hauteur de sentiment qui ne nous surprend guère, nous qui connaissons d'autres pages de Chabrier, si tendres, si doucement et si profondément sensibles, — mais qu'il faut signaler aux incompréhensifs comme aux ignorants qui se contentent d'un *cliché*... Et quel merveilleux orchestre, depuis le début de la scène avec les *deux altos soli*, jusqu'au moment où la voix reprend la mélodie, enveloppée de lointain et d'impondérable ! Et quel parfum de Valois, ô Paul Fort ! quelle synthèse de *Douce France* où semblent chanter des motifs de fine architecture et des strophes de poètes du xvi^e siècle !

Cela seul suffirait à dévoiler en l'auteur du *Roi malgré lui* un musicien à la fois divers, profond et charmant. Mais il me faut insister par d'autres exemples. A cet égard, je ne citerai pas seulement la *Bourrée fantasque*, l'*Ode à la Musique*, l'*Ile heureuse*, l'*Idylle*, la *Sulamite* (1), ni le premier acte, seul achevé, de *Briséis* (relisez, notamment, le récit du Catéchiste qu'avec un généreux enthousiasme M. Bruneau qualifia de sublime), — je veux parler, sans crainte et sans réticences, de *Gwendoline*.

Il est entendu, je sais, pour la plupart des critiques, que Chabrier eut grand tort d'accepter ce livret « wagnérien » : la mode veut que *Gwendoline* soit une œuvre mal venue, une erreur...

Pourquoi ? parce qu'il ne devait point sortir du rôle de clown ? Comme preuve — *tarte à la crème* — on nous renvoie toujours à la phrase d'Harald « sur un rythme de valse » : *Peut-être l'heure était venue...* (2). Mais l'invocation au Printemps, de la *Valkyrie* ? Elle n'est pas plus « distinguée », que je sache.

Peu m'importe, dans l'*Ouverture*, l'outrance de l'orchestration lors-

(1) La *Sulamite*, œuvre pour chœur de voix de femmes, orchestre, et soprano solo, est l'une des plus fortes et des plus caractéristiques de Chabrier. On ne la joue autant dire jamais. Qui nous la rendra, et qu'attend-on pour cela ?

(2) Il est inexact, d'ailleurs, que l'accompagnement fasse songer à celui d'une valse. On s'en convaincra si l'on se reporte à la partition (*Ouverture*, pages 15 à 17 ; pages 32 à 35 ; air d'Harald, pages 130 à 132 ; 2^e acte, pages 295-296).

qu'apparaît aux trombones cette phrase « coupable ». Je pense qu'en général on la joue trop vite : alors elle devient *bastringue*, et nous n'en pouvons saisir la grandeur véritable ; ne devrait-on pas, au lieu d'emballer, rendre cette *coda* plus majestueuse ? (1) Mais le reproche fût-il justifié, que serait-ce qu'une erreur aussi courte dans cette belle partition ? L'entrée d'Harald n'est-elle pas, à souhait, grandiosément barbare, ainsi que l'évocation des pirates dans l'air de Gwendoline : *ils sont rudes, et plus forts que des bêtes* ? Est-ce que, d'autre part, la première scène n'est point délicieusement fraîche et parfumée ? Manque-t-elle d'élan, ou de distinction ? Et je citerais volontiers tout le reste, mais j'épargne au lecteur une longue et monotone énumération. Qu'il revoie seulement le Prélude du second acte, l'*Epithalame*, les deux *duos* d'Harald et de Gwendoline, la grande scène finale, — et qu'il conclue de lui-même.

Non vraiment, cher et bon Chabrier, je ne puis croire que vous ayez eu tort d'écrire *Gwendoline* et *Briséis* : je regretterais profondément que vous ne les eussiez pas écrites, et je souhaiterais à tel de vos détracteurs d'en avoir atteint la beauté. Si vous aviez vécu, au lieu de nous être enlevé trop tôt par cette longue et cruelle maladie, vous seriez revenu sans doute à quelque grand sujet comique, — mais pouviez-vous savoir que la mort briserait votre élan ?

Quoi qu'il en soit, l'ensemble de cet œuvre révèle un grand, et l'on peut dire génial musicien.

Pourquoi donc à ce point méconnu ? A cause de cela, précisément, et parce qu'il fut lui-même, nouveau, varié ; parce qu'on ne peut l'enfermer dans un cadre tout fait ; parce qu'on doit, sans idées préconçues, le savoir comprendre ; enfin parce que ses amis, eux surtout, se trompèrent. Trop souvent hélas les amis, les bons amis, ne voient que l'extérieur d'un artiste, le jugeant d'après ce qu'il leur paraît dans la vie de chaque jour. Ils remarquent ses tics, ses défauts, ses faiblesses. Ils ne percevaient l'être profond que s'ils y arrivaient *par le chemin de*

(1) On m'objectera que Chabrier n'indique, pour toute son *Ouverture*, que le seul mouvement : *Allegro con fuoco*. Mais il semble extrêmement plausible d'admettre certaines fluctuations que nécessite le sentiment même de la musique, — par exemple pour la page 13 et jusqu'à la page 18 ; de même, pages 32 à 36, lorsqu'apparaît la *grande phrase* en question. Pour ceux qui entendirent Chabrier jouant du piano, il demeure certain qu'un jeu métronomique n'était pas le sien.

sa musique, ce dont rarement ils se donnent la peine. Or Chabrier, gros homme à l'aspect réjoui, familier, tutoyant un chacun et lui tapant sur le ventre, se plaisant à des calembours, aimant à rire, on ne vit en lui que l'amusant compagnon. J'accorde que M. d'Indy, plus scrupuleux, rend hommage à son exquise et débordante sensibilité, mais cet hommage reste bien incomplet s'il s'agit de l'œuvre même : relisez, à cet égard, les *sept* lignes par quoi le musicien de *Fervaal* condamne, d'un jugement sommaire, *tout* le théâtre de Chabrier, à l'exception de *l'Etoile*.

Ce fut (non concertée, j'en demeure certain) une coalition des franc-kistes et des officiels du Conservatoire. Pour ceux-ci, il était l'*amateur* ; il n'aurait pu se risquer au concours de fugue ; travaillant avec difficulté, il ne se résolvait pas à l'emploi des formules qui conduisent aux prix ; — et puis, il écrivait d'un style *incorrect* (1), avec ces neuvièmes consécutives (non résolues d'ailleurs) et ses modulations auxquelles, dans ces temps lointains, ne pouvaient rien comprendre les membres de l'Institut — comme jadis Boïeldieu à Berlioz. — Pour les disciples de Franck, n'ayant dans la tête que le sublime des *Béatitudes*, Chabrier leur semblait un joyeux compère, très farce, mais dont ils restaient loin de saisir toute la valeur musicale. Or, il est des cas où un musicien, même et *surtout* comique, doit être pris au sérieux : autant, et davantage parfois qu'un auteur de symphonies ou de drames lyriques.

Heureusement, outre ses amis franckistes, Chabrier eut d'autres amis, même s'il ne les connut point, dans les nouvelles générations : celle de Florent-Schmitt et de Ravel, puis celle d'Inghelbrecht, d'André Caplet, puis celle de Milhaud, puis enfin celle d'Henri Sauguet. — Evidemment

(1) Reyher (nous rappelle M. Servièrès — page 137 de son livre) faisait imprimer dans le *Journal des Débats* du 18 avril 1886 : « Comment M. Chabrier a-t-il pu écrire cette succession d'accords dissonants que théoriquement je ne me chargerais pas d'expliquer, dans la partie chorale qui termine le premier tableau du second acte ? Je sais bien que ces cris sont poussés par des soldats qu'on assassine ; mais en seraient-ils moins des cris de terreur s'ils étaient écrits correctement ? »

Et pourtant, Reyher n'était pas un cuisinier. Peu après, il accueillit favorablement le *Kérin* de M. Bruneau, assez libre par endroits. Le musicien de *Sigurd* avait moins d'étroitesse que beaucoup de ses collègues. Jugez de ce que ceux-ci devaient penser de *Gwendoline* ! D'autre part, César Franck et Gabriel Fauré n'étaient pas en odeur de sainteté au Conservatoire. Quant à Debussy, relisez le rapport de l'Institut sur son envoi de Rome : le *Printemps*.

cela n'allait pas sans résistances : une musique, même claire et vivante, si elle est personnelle, il faut quelque temps pour la comprendre (1). Un de nos jeunes confrères, auquel (en lui disant tout le bien que j'en pensais) j'avais prêté la partition du *Roi malgré lui*, me la rendit avec ces seuls mots : « C'est bien laid ! » Textuel, je n'invente rien. Depuis, je le reconnais, il devint enthousiaste de Chabrier. Il discerne clairement, aujourd'hui, cette incontestable vérité : le *Roi malgré lui*, la *Bourrée fantasque*, l'*Ode à la musique* ont désenguignonné la musique française, qui sombrait dans le pessimisme et se serait atrophiée à l'ombre des « colosses » germaniques ou même à celle de César Franck, si d'autre part nous n'avions eu Gabriel Fauré et Claude Debussy. Comme eux, Chabrier fut le restaurateur de notre tradition nationale : clarté, lumière, justesse d'accent, abondance des idées, et « de la musique avant toute chose ».

Moduler, *pour le plaisir*, lui reproche M. Servières. Mais oui, parbleu ! ce plaisir musical, c'est le devoir, non le péché. La loi, la vraie loi.

La reprise du *Roi malgré lui* consacre la réhabilitation de Chabrier auprès du public, et, je l'espère, auprès des critiques. Quant aux musiciens dignes de ce nom, c'est chose faite : et point d'aujourd'hui. Pour les meilleurs, la cause est entendue depuis longtemps. Il y a beau jour que Maurice Ravel sait, dit, écrit tout ce qu'il lui doit. Debussy ? Il me suffit des *Collines d'Anacapri* pour deviner qu'il en revint d'un jugement trop franckiste, contemporain de son *Quatuor à cordes*. Et la cantate qui valut à Florent-Schmitt le prix de Rome est si franchement influencée du bon Chabrier qu'on félicite l'Institut lui-même d'y avoir enfin goûté le charme prenant de l'auteur de la *Sulamite*, alors que cet

(1) On s'étonne même que la vérité musicale reste si difficilement perceptible en des cas où, semble-t-il, elle devrait éclater aux oreilles de tous. C'est ainsi que l'exquise terminaison de l'*Ode à la musique*, avec le *la* des soprani en « appoggiature non résolue » (et si nécessaire), n'est pas du goût de M. Servières. Après avoir parlé (page 113) de l'*écriture alambiquée* de Chabrier, il ajoute (page 115) : « De même, à la fin du morceau, il se garde bien d'écrire un *ré* ou un *sol* à la partie chorale supérieure : il fait sauter le soprano du *ré* au *la* aigu, imposant ainsi sur l'accord parfait une sensation d'appoggiature sans résolution. » Pareillement, au sujet de cet accord final, un renommé chef d'orchestre (mort aujourd'hui — et ce n'était point Lamoureux) affirmait hardiment : « Ce *la* n'est pas vocal ; il n'y avait qu'à écrire un *sol* ! » C'est vrai. Chabrier aurait pu mettre le *sol*, mais il avait de bonnes raisons pour ne pas le mettre, car il en serait résulté une platitude ridicule, et comment les partisans du *sol* ont-ils fait pour ne point s'en apercevoir ?

Institut s'indigna de l'exquise *Mélusine* (premier concours de Schmitt), si personnelle, si musicale, et fit les réserves d'usage au célèbre *Psaume*.

C'est avec une joie profonde que je vis, l'autre soir, un public enthousiaste du *Roi malgré lui*. Et peut-être mon article n'était-il pas nécessaire. Mais, que voulez-vous ? certaines incompréhensions dépassent la mesure : il fallait que le lecteur les connût.

Charles Kœchlin.

