

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : M. Camille Erlanger. — Le réalisme musical au Théâtre (ALFRED MORTIER). — L'École Flamande (suite) (F. DE MÉNIL). — Les Premières : *Le Fils de l'Etoile*, à l'Opéra (VICTOR DEBAY). — Les Grands Concerts (P. LOCARD). — La Quinzaine musicale. — Concerts divers : Sonatières et les alentours. — *Le Mouvement musical en Province et à l'Etranger* : Lettre de Munich à Lucie (P. DE STOECKLIN). — *Correspondances de* : Angers, Le Havre, Lille, Lyon, Monte-Carlo, Rouen, Constantinople. — Concerts annoncés. — Echos et nouvelles diverses. — Bibliographie.



LE RÉALISME MUSICAL AU THÉÂTRE

A toute époque les artistes s'efforcèrent vers la recherche de formes nouvelles. C'est la condition du progrès ou tout au moins de l'évolution ; mais l'Art moderne est plus apparemment marqué de cette agitation. Rarement l'on tint moins compte de la Tradition, et nous vivons en un temps où l'on vieillit vite ; c'est l'œuvre d'hier qui a tort, et l'on n'a d'oreilles que pour celle du lendemain. La nervosité du public moderne le dispose à s'enthousiasmer pour tout ce qui a l'apparence du nouveau et l'on passe aisément pour un philistin à s'insurger contre lui.

Cet état de choses est-il regrettable ? Pas absolument, croyons-nous. Il est même légitime à plus d'un titre. Personnellement ma sympathie, ma curiosité vont plus volontiers vers qui tente de s'affranchir que vers le scolastique docile. Dans un beau cerveau créateur, le désir de se libérer des prédécesseurs est une tension nécessaire à son équilibre et à son originalité.

Cependant la Critique ne perd pas ses droits ; ce n'est point *parce* qu'une tendance est nouvelle qu'elle est nécessairement meilleure que ce qui fut. On l'oublie trop souvent aujourd'hui ; accordons notre faveur à la hardiesse, soit ; mais qu'il nous soit permis, lorsqu'elle a commencé de donner ses fruits, de la juger et de la confronter aux lois traditionnelles sans risquer le pilori.

D'autre part, en cet effort vers l'inédit, considérons le rôle propre du compositeur : en tout artiste il y a un esthète, surtout s'il fait du théâtre ; j'entends par là qu'il n'est point de musicien dramatique qui n'ait médité les conditions de son art, et qui de préférence n'ait suivi telle voie, appliquant ses dons ou son métier à la conception qu'il s'est faite du théâtre musical. Nous en avons d'illustres exemples, à ne citer que Glück et Wagner.

De nos jours cette tendance s'est encore plus nettement accentuée par la diffusion de la culture générale : la critique s'est répandue, les revues pullulent ; tout le monde se mêle d'écrire et de parler d'art ; il est rare, impossible sans doute, qu'un musicien demeure complètement étranger aux lettres, voire à la peinture ; de là à se créer une esthétique il n'y a que deux doigts.

Depuis l'auteur du *Nibelung*, les musiciens dramatiques prétendent écrire leurs poèmes eux-mêmes : voyez Charpentier, Léoncavallo. Debussy a composé les paroles de ses proses lyriques.

A Dieu ne plaise que nous protestions. Il n'est point indispensable qu'un musicien soit un ignorant. Cependant Beethoven l'était ; ce qui prouve que les théories d'art et la musique sont choses fort distinctes ; une musique peut-être excellente, et s'appliquer à des tendances fâcheuses. Je citais tantôt Richard Wagner : voilà précisément un exemple type du dommage que dans un même cerveau l'Esthète peut causer à l'Artiste. Comme musicien Wagner est immense, comme poète il fourmille de beautés, comme théoricien il est à mon sens tout à fait discutabile.

Bref le sens critique d'un musicien de théâtre n'a rien à voir avec la qualité de sa musique ; il est donc légitimé que le Critique intervienne et soit admis à donner un conseil à l'artiste.

* *

Ces réflexions préliminaires ne sont pas étrangères à l'objet spécial du présent essai, car le *réalisme musical dramatique* est certainement né, d'une part, de ce désir d'affranchissement des traditions dont j'ai parlé, et d'autre part il germa dans la cervelle des compositeurs qui l'instaurèrent.

Qu'est-ce au juste que le réalisme musical ? C'est cette forme théâtrale à laquelle nous devons la série d'œuvres qui partent du *Rêve* (Bruneau), pour aboutir à *Zaza* (Leoncavallo), en passant par *Fédora* (Giordano), *Louise* (Charpentier), *Sapho* (Massetnet, etc. . .

Le caractère particulier de ces ouvrages et de la tendance qu'ils réalisèrent, est d'un grand intérêt pour l'histoire du théâtre musical. Je me souviens encore des discussions qui accueillirent le *Rêve*, il y a quelque quinze ans, et de celles que suscita *Louise*.

En quoi ces œuvres, et d'autres similaires, se différencient-elles du passé ? Sur quels points innovaient-elles ? Dans quel genre les classer ? Telles sont les intéressantes questions qu'on voudrait résoudre ici.

Laissons de côté leur valeur musicale propre. Bruneau, Charpentier, pour ne citer qu'eux, sont des musiciens de talent, je me plais à le reconnaître. Léoncavallo n'est pas le premier venu. Mais en somme, en dépit des hardiesses harmoniques du *Rêve*, ou du charme de *Louise*, ce n'est point dans la musique que résidait l'innovation. La contemporanéité des personnages, l'immédiatité du milieu, telle était surtout la nouveauté. Et en second lieu la déclamation lyrique substituée à l'ancien parlé, et aussi le ton de cette déclamation.

Tout cela était-il vraiment si nouveau ? Oui, si la nouveauté consiste à amalgamer, à transformer des éléments anciens. Précisons : le théâtre chanté se divisait jusqu'alors en trois catégories : l'opérette et le vaudeville à couplets — l'opéra comique — le grand opéra ou drame lyrique.

L'instauration de l'opéra réaliste créait une quatrième catégorie, qui emprunta ses éléments aux trois précédentes : du vaudeville bourgeois, l'opéra réaliste prit le costume et le milieu modernes ; mais au lieu d'être gais et comiques, les personnages devinrent sentimentaux et passionnels ; — de l'opéra comique il prit la musicalité plus savante ; — enfin en supprimant le parlé et en lui substituant la déclamation lyrique continue, il se rapprocha de la manière du grand opéra.

L'innovation consistait, en somme, à créer une forme hybride, la bâtarde des trois genres.

La modernité même de l'action n'était point chose absolument nouvelle ; nous en

avons la preuve dans *Carmen* et *Lakmé*, d'où naquit tout l'exotisme lyrique, rameau secondaire du réalisme à qui nous devons la *Navarraise*, le *Spahi*, *Madame Chrysanthème*, la *Flamenca*, etc., mais qui possède l'avantage de dissimuler la contemporanéité sous le pittoresque et l'éloignement.

Certes les auteurs réalistes ne croyaient pas tailler à leur public un habit d'arlequin. Mais enfin cela est ainsi, et c'est de ces disparates éléments que fut cuisinée inconsciemment leur production.

Voilà bien ces folles audaces qui ne sauraient tromper l'analyste !

A priori cette alliance incestueuse de la carpe et du lapin devait donner des résultats bizarres — et elle les a donnés en effet. Non que certaines de ces œuvres n'aient obtenu le succès — mais en dépit de leur valeur musicale propre, elles m'ont toujours paru choquer les bons esprits et les gens de goût.

Il n'est pas inutile de se demander pourquoi. Et ceci nous mène à déterminer d'abord l'origine de cette orientation théâtrale.

A n'en pas douter, elle prend ses racines dans le naturalisme littéraire (déjà desuet oh combien !), car elle en a l'aspect et les visées. Le naturalisme est une réaction contre l'idéalisation poétique ; il a la prétention de réhabiliter la vie immédiate et contemporaine, la vie banale et quotidienne, et de l'égaliser à la vie idéale et héroïque. Nous connaissons cela. Zola fut l'Homère du mastroquet et le Virgile du faubourg ; de là à les symphoniser il n'y avait qu'un pas, vite franchi — et il est tout naturel que ce fût M. Bruneau, l'ami et l'admirateur de Zola, qui attachât ce grelot.

Ce n'est pas que la chose ne méritât point d'être tentée. Tout vaut la peine d'être essayé — mais l'on pouvait pronostiquer par avance de l'effet produit car, encore un coup, la chose n'était ni si audacieuse, ni si nouvelle.

MM. Bruneau, Charpentier, Leoncavallo et *tutti quanti* ne se sont peut-être jamais douté qu'en musiquant la vie vulgaire ils ne faisaient que développer les idées chères à M. François Coppée.

Vraiment oui : car vers et musique se valent en tant que traducteurs de la Beauté supérieure dans ce qu'elle a d'*éternel* et d'*exalté*. La matière sonore, cri, verbe ou chant, n'est-elle pas pareille à l'or en fusion d'une médaille dont vers et musique seraient les deux faces : sur l'une le vers, frappe idéologique de la Devise ; sur l'autre la ligne configurant l'Attribut.

Or déjà M. François Coppée, ce Pindare de Montrouge, promu aux dignités de la strophe le « Petit Epicier », lugubre époux d'une femme stérile :

Et tous les deux ils ont froid au cœur, froid aux pieds

Les apôtres du réalisme musical ont fait mieux : ils ont aggravé le « Petit épicier » de musique, et ils ont fait gronder les cent voix de l'orchestre pour clamer la détresse de cet homme

Qui, lent, casse son sucre avec mélancolie..

Telle fut leur grande découverte, l'orientation nouvelle du drame lyrique.

M. Bruneau, fils spirituel de Zola, dont il s'était fait jusqu'à la tête, commença par habiller son ténor d'un veston.

M. Charpentier, qui est de Montmartre, enjoliva le veston d'une cravate Lavallière.

M. Giordano, estimant que la Lavallière sentait encore trop son artiste, revêtit son ténor d'un smoking.

Enfin M. Leoncavallo, jugeant qu'artiste ou homme du monde, étaient d'une qualité d'âme encore trop lyrique, évolua logiquement et fit de son héros un simple com-

mis-voyageur. Dans *Zaza*, Dufresne ténorise superbement : « Je vais jusqu'à l'hôtel chercher ma valise ! » C'est émouvant.

Le public, d'abord un peu effaré, a fini par s'habituer. Il s'habitue à tout. Bruneau avait essayé les plâtres, Charpentier a bien loué son atelier de modiste.

Je ne désespère pas de voir mettre en musique le cours de la Bourse (agio et adagio) avec chœurs de jeunes israélites — dans la Coulisse, naturellement.

*
**

Ces dramaturges compositeurs et leurs disciples prétendent se réclamer surtout de la Vie. Ils ne font pas autre chose que les initiateurs du drame bourgeois, las de la tragédie classique. Leur lyrisme en veston rappelle la *Gabrielle* en vers d'Emile Augier, avec cette circonstance aggravante que le Son est d'une bien autre puissance émotive que le Vers, et que superposer le Délire sublime de la Musique à je ne sais quelle anecdote est vraiment par trop paradoxal.

Il fallait notre ère démocratique pour assister à l'avènement musical du Petit Epicier !

Les réalistes, qu'ils soient musicaux ou littéraires, ont cette ingénuité de croire que l'art de Racine est moins près de la vie que celui de Maupassant. Ces ignorants (ils sont légion) s'imaginent que le photographe fait plus ressemblant que le peintre. Aussi leur art se passe-t-il aisément de style. Qu'est cela que le style ? Une formule bonne à reléguer au magasin d'accessoires de la sacro-sainte Tradition, une histoire inventée pour tenir lieu de génie à ceux qui n'en ont pas.

Ce dont ils se targuent, c'est d'être avant tout *vrais* et *humains*. Et comme je suis de bonne foi, j'accorde que ce but est louable. Mais considérons d'un peu plus près les choses :

Sous couleur de se rapprocher de la Nature, de faire vivant, d'éviter la tradition de l'école, le style pompier, les conventions, voici qu'au contraire rien ne donne plus fortement la sensation du convenu, du « théâtre » que ces œuvres où l'on voit chanter des gens pareils à nous, vêtus comme nous, dans un décor familial, rue ou salon.

L'Art est une transposition aisément acceptée quand l'entour nous invite à la fiction. Rien de plus naturel que d'entendre chanter Orphée le poète, Brunhild la Déesse, Faust le penseur, Roméo l'amant, Siegfried le héros. Mais qu'apparaisse sur la scène un monsieur en jaquette et chapeau de paille, avec pour fond une guinguette d'Auteuil, comme dans *Sapho* de Massenet, et notre sentiment immédiat est que ce gentleman va nous parler. O surprise ! Il chante — et ce au nom de la Vérité artistique.

Un axiome célèbre décrète : « Ce qui ne peut pas se dire, on le chante. »

Nos musiciens réalistes ont modifié l'adage de la façon suivante : « Ce qui devrait se dire, on le fait chanter. »

Autant notre imagination admet d'instinct et sans objection la strophe musicale dans la bouche d'Eurydice désespérée de la froideur d'un époux chéri, autant, ce me semble, demeurons-nous heurtés en présence de cette bonne Zaza entonnant une lyrique déclamation sur le lâchage de son amant, ou devant Musette reprochant à Marcel, à grand orchestre et en accents dignes d'Antigone, qu'il n'y a plus de côtelettes à la maison.

Zaza, Louise, Musette — notre siècle aura vu la midinette chaussant le cothurne !

Pour ma part en écoutant ce genre de pièces j'ai toujours eu la sensation d'assister à une répétition sans costumes.

Pourtant — soyons justes — il y a dans le réalisme musical un atome de légitimité : C'est le point de vue humain. J'admets, dans une certaine mesure, qu'une destinée n'est peut-être pas moins pathétique *en soi* parce qu'elle est médiocre, et que

l'âme de la petite Louise rejoint l'héroïsme par la douleur, et que Zaza révèle la beauté de sa bonté lorsqu'elle se refuse à troubler le ménage Dufresne défendu par l'innocence de leur petite fille.

Mais de là à les hausser sur le piédestal de la musique ! Certes, je plains aussi profondément la maman du plus humble pioupiou tué à Madagascar, que la mère de Léonidas mort aux Thermopyles.

Mais je les plains *dans la vie*, non pas au théâtre. En art tout est dans le geste, dans l'éternité de l'accidentel, et toute la Beauté n'est que stylisation.

J'arrête là mes réflexions, dont j'ai cru le moment propice — car il est de jeunes artistes cherchant leur direction et que le succès de certaines œuvres pourrait entraîner dans une voie douteuse.

Ce n'est pas à dire que le réalisme doive être exclu de parti-pris et honni absolument ; la tentative reste intéressante. Et au surplus j'accorde que même la vie contemporaine n'est pas dénuée de certains éléments poétiques, la rue, le peuple, la mer, la terre, l'Eglise — poésie surtout pittoresque dont notamment les auteurs du *Rêve* et de *Louise* sentirent instinctivement le besoin de masquer leur prosaïsme.

Par malheur l'objection fondamentale demeure : point de durée sans style.

On jouera encore *Orphée* ou *Samson et Dalila*, alors que nos œuvres pittoresques ou curieuses auront depuis longtemps disparu de l'affiche.

Alfred MORTIER.



L'ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE FLAMANDE

DEUXIÈME PARTIE

LA SECONDE ÉCOLE CONTRAPUNTIQUE

(1450-1521)

(Suite)

CHAPITRE III

LES ÉCOLES D'OKEGHEM ET D'OBRECHT (suite)

Loyset Compère, que l'abbé Baini appelle on ne sait trop pourquoi *le Normant*, naquit vers 1460. Claude Héméré (1) et Coliette (2) lui assignent comme lieu de naissance la ville de Saint-Quentin où il fut enfant de chœur. Né dans le duché de Bourgogne, il appartient à l'École Flamande et par son origine et par son maître Okeghem. Il signa quelquefois de son prénom Loyset certaines de ses compositions et cela le fit confondre avec Loyset Piéton, né à Bernay à la fin du xv^e siècle. De là vient peut-être l'erreur de Baini. M. Ch. Gomart, dans sa Notice Historique sur la *Maîtrise de Saint-Quentin* a publié un extrait d'un vieux manuscrit de Quentin Delafons dans lequel il est dit que Loyset Compère avait obtenu un canonicat à la cathédrale de cette ville. En outre M. Ch. Gomart donne les détails suivants :

(1) *Tabell, chronol. decan, Sancti Quentin*, page 262.

(2) *Mémoires pour servir à l'Histoire du Vermandois*. Tome III.