

LE MENESTREL

Voix mélodieuses. Voix harmonieuses.

Réponse à Reynaldo Hahn.

LES chroniques de Reynaldo Hahn, dans *le Figaro*, sont éclatantes de bons sens. Puissent-elles être fructueusement méditées par les gens de bonne volonté que troublent si fâcheusement les théories et les jugements insensés qu'on lit un peu partout au sujet de l'art musical. Quand celui-ci est en péril, menacé de toutes façons, en tous domaines, avec quelle joie reconnaissante ne doit-on pas saluer les guides à la voix claire qui, dans la confusion générale, indiquent — même indirectement — les seules chances de salut ! Récemment, l'auteur des *Études latines* raille avec verve et malice les expressions erronées dont les ignorants se servent à propos des choses de la musique. Et je m'aperçus que, par extraordinaire, sur un ou deux points je n'étais pas complètement de son avis. Il écrivit notamment qu'une voix ne peut-être dite « mélodieuse », puisque mélodie implique une succession de sons, ni « harmonieuse » puisque harmonie implique polyphonie. Il semble donc admettre que la personne qui emploie ces épithètes est tout à fait absurde, ne jugeant la voix que d'après une seule note. Mais ce cas est, je pense, plutôt rare (1). L'auditeur, qu'il suppose écouter une chanteuse émettre des sons, tout en vaquant à sa toilette ou aux soins du ménage, entend bien une série de sons, que ce soit un fragment d'opéra, une chanson, une vocalise plus ou moins improvisée. C'est une ligne mélodique qui se déroule à son oreille. Et il est en droit de dire s'il trouve que la voix s'y adapte, si elle émet cette série de sons, avec une souplesse, un legato, une homogénéité et en même temps une variété de timbre favorables à la mélodie, c'est-à-dire de façon « mélodieuse ». Le grand tragédien lyrique Van Dyck ne pouvait chanter legato. Il déclamaient superbement les récitatifs, mais ne phrasait pas un « air » l'archet à la corde. Il n'avait donc pas une voix « mélodieuse ». C'est le cas de la plupart des chanteurs germaniques du sexe masculin, et de tous ceux et de toutes celles qui ont besoin du chant syllabique, qui ne vocalisent que d'une façon martelée.

Quant à la voix « harmonieuse », je me souviens que mon attention fut attirée pour la première fois sur son caractère au cours d'une représentation de *Tristan*, à Munich, à laquelle j'assistais, il y a bien longtemps ! avec Henri Rabaud. Brangaine avertissant les amants du haut de la tour, au deuxième acte, nous sembla faire entendre au-dessus de la polyphonie orchestrale une suite de sons prolongés, d'une discordance intolérable. Pourtant nous savions que l'artiste chantait juste.

(1) Boileau écrivit pourtant :

« En vain vous me frappez d'un son mélodieux. »

Les remarques que nous fîmes alors furent corroborées par toutes les auditions de *Tristan* où les Brangaines croient bien faire en chantant ce passage avec un timbre clair, en gardant purs, immobiles, exempts de vibrations, des sons qui ignorent l'orchestre, qui refusent de se fondre avec ses dissonances, alors qu'avec une voix foncée, vacillant légèrement et d'une justesse moins intransigeante, l'effet est beaucoup plus harmonieux. En effet, si l'on a une note à garder tandis que les accords changent, et si l'on ne modifie en rien la couleur ni la hauteur du son, cette note implacablement immuable est tour à tour fausse ou juste selon le rôle que lui confèrent les harmonies. Nous connaissons une grande cantatrice à qui l'on reproche de ne pas toujours chanter juste. Comme bien d'autres, hélas ! elle semble ne pas se préoccuper de la relation des sons qu'elle émet avec les sonorités de l'orchestre, ni avec le timbre de la voix des autres chanteurs dans les morceaux d'ensemble ; elle chante *isolément* ; quel que soit son talent, elle n'a donc pas une voix « harmonieuse ».

On peut dire aussi qu'une seule note chantée, entendue sans accompagnement, est plus ou moins harmonieuse selon le nombre et l'intensité des harmoniques qu'elle crée. Un son riche est harmonieux. Un son pauvre ou dur ne l'est pas et l'on redoute, plus encore qu'en solo, d'entendre l'artiste qui l'émet dans un ensemble vocal. Je suis donc partisan de l'emploi des expressions : voix mélodieuses, voix harmonieuses, à condition qu'on le fasse à bon escient ; mais je serai enchanté si Reynaldo Hahn me démontre mon erreur. Ce n'est pas tout. Cette question m'entraîne tout naturellement à faire une brève allusion à la justesse des intervalles dont la grandeur doit dépendre de la fonction harmonique des mêmes notes. Cette fonction harmonique existe même dans la monodie. Elle détermine les modes antiques ; elle les détermine toujours en Orient. (On prétend que c'est en ce sens que Platon parle si souvent de l'« harmonie ».) Les bons instrumentistes se soucient de cela, mais on n'en parle guère aux chanteurs et je crois que c'est une chose assez négligée dans la pratique du solfège. Pourtant, les notes *do*, *mi*, par exemple, ne forment pas un intervalle identique si elles sont la tierce majeure de *do*, la tierce mineure et la quinte de *la*, la quinte et la septième de *fa*, la septième et la neuvième de *ré*, si le *mi*, dissonance, est attiré en haut par le *fa* ou en bas par le *ré* ou le *mi bémol*, etc., etc.

Il est évidemment fâcheux de négliger d'apprendre aux enfants à chanter harmonieusement, c'est-à-dire à *sentir* que les sons peuvent varier, pour l'oreille et surtout pour l'expression, selon leurs rapports, successifs ou simultanés, avec d'autres sons (1). La remarquable méthode Gédalge peut aider puissamment à

(1) Mais alors il ne faudrait pas se servir, pour le solfège, d'instruments « tempérés », pianos ou harmoniums ». Problème difficile à résoudre, j'en conviens.

comblent cette lacune. Certes, l'instinct, l'intuition font saisir ces importantes nuances ; on en constate la présence chez des amateurs incultes, chez des pêcheurs napolitains... (Les chanteurs nègres nous donnent, sur ce terrain, d'humiliantes leçons...) C'est alors qu'on dit qu'une voix est « musicale ». Terme impropre, direz-vous encore, mon cher Reynaldo ? Mais comment la définir ? Notons, au surplus, qu'il ne suffit pas de posséder le sens musical pour chanter ainsi, mais qu'il faut être favorisé par un organe naturellement souple, ou que le travail a rendu tel. La bonne émission est celle qui permet une perpétuelle modification du timbre, de la couleur, de l'intensité et de la hauteur du son. Ici, sans nul doute, nous sommes d'accord.

MAX D'OLLONE.



LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Le Rouet d'Armor*, légende chorégraphique et musicale en deux actes, avec soli, chœurs et ballets, de M. Adolphe PIRIOU, d'après un conte de M. Michel GEISTDOERFER.

Le sujet du *Rouet d'Armor* (Rod Arvor) est de ceux qui, jadis, eussent été choisis pour un drame lyrique ou pour une féerie. M. Adolphe Piriou a préféré en faire un ballet en deux actes. Sans doute a-t-il pensé, avec juste raison, que la formule du drame lyrique était trop lente pour une trame un peu menue par elle-même, et que la formule du ballet, plus dynamique, allait lui permettre de nous présenter, à une cadence rapide, un nombre plus grand d'épisodes. Mais l'auteur-compositeur ne s'est pas contenté de la danse : il a mêlé sa légende de soli et de chœurs. L'idée est bonne et le découpage du scénario a été exécuté avec beaucoup d'ingéniosité.

Le Rouet d'Armor se passe au moyen âge : nous assistons, tout d'abord, à la fête de l'aire neuve, dans un paysage de bruyères et de landes, devant une ferme bretonne. Binious et bombardes saluent joyeusement l'entrée de Naline, qui sera l'héroïne de l'histoire. Des couples se forment, puis c'est la ronde, la poursuite, les danses burlesques des prétendants et l'improvisation joyeuse de Saïc, que Naline va agréer comme fiancé. Pour honorer les deux « promis », les paysans et les paysannes, en se donnant la main, forment « l'artichaut ». L'Angélus sonne et la Fée des Landes proclame la loi d'Armor : *Lorsqu'a sonné l'Angélus du soir, Point ne doivent se revoir, Avant la prime aurore, Nouveaux promis bénis des cieux !* Au loin, on entend l'appel des bergers, jeunes gens et jeunes filles se séparent, puis c'est le silence. Naline s'installe à son rouet et file, mais Saïc reparait et ce sont alors les ébats chorégraphiques, les jeux et les bons des deux amoureux. Hélas, ils ont enfreint la loi d'Armor. Et quand Saïc sera parti et que la nuit enveloppera tout à fait la lande, des spectres rouges surgiront autour de Naline et chercheront à s'emparer d'elle. C'est en vain que, pour se préserver de leurs malélices, elle s'efforce de décrire autour d'eux, avec sa quenouille, un cercle enchanté ; d'autres démons délivrent leurs compagnons et ils envoûtent la jeune fille. Celle-ci, à la fin du premier acte, se trouve transformée en salamandre.

Quand, après un court interlude, le second acte commence, la Salamandre, au corps phosphorescent, fait tourner doucement le rouet d'Armor. Tout le village est en émoi ! Les parents de Naline, en apercevant la salamandre, restent pétrifiés. Même sort est réservé à tous les personnages qui s'approchent : le tailleur, le meunier, le bossu. Seul Saïc conserve l'usage de ses sens : il prie avec une ferveur si intense qu'il finit par triompher de l'incantation diabolique et par rendre à Naline sa forme humaine. Tout s'achève par une apothéose, des chants célestes, et la danse des épousailles sous les premiers feux de l'aurore.

Pour servir de support rythmique à cette légende chorégraphique, M. Adolphe Piriou a écrit une partition vigoureusement scandée. Il a cherché dans le domaine populaire ses principaux thèmes. En général, il ne les développe pas longuement et préfère les renouveler avec abondance. Son principal souci, en composant sa musique, semble avoir été de créer une atmosphère d'un caractère décoratif. L'orchestration habille, en quelque sorte, les danses bretonnes qui se déroulent sur la scène, pour la joie de nos yeux, et complète un spectacle mouvant et gracieux, bien plus qu'elle ne marque d'indépendance. Ce que nous entendons et ce que nous voyons : figures de la danse et images sonores se fondent, d'un bout à l'autre, dans un ensemble parfaitement homogène.

Le public réservera sans doute un accueil particulièrement flatteur à la danse de Saïc et de Naline, au sabbat des hommes rouges (cependant que les nuages sanglants passent rapidement dans le fond du décor), à la supplication si émouvante de Saïc.

Il est vrai que Saïc, c'est M. Serge Peretti, et Naline, M^{lle} Suzanne Lorcia. M. Peretti non seulement sait danser avec une légèreté qui nous enchante, mais encore il est un véritable « acteur » toutes les fois que cela est nécessaire. Il a traduit les sentiments de son personnage avec autant de diversité que de justesse... M^{lle} Suzanne Lorcia, de son côté, n'ignore pas l'art difficile pour une ballerine de rester en place quand il le faut, d'écouter, de donner à son visage une expression tour à tour rêveuse, espiègle, terrifiée. Ces deux artistes ont eu, à la première représentation, et continueront certainement à remporter, par la suite, une grosse part du succès. Signalons aussi les danses burlesques de M. Serry (le Tailleur), de M. Lebercher (le Meunier), de M. Efimoff (le Bossu), et louons en bloc tous et toutes les autres dont les mouvements, parfaitement réglés, nous ont permis d'apprécier, une fois de plus, et l'excellente technique et l'art infiniment subtil.

Les soli et les chœurs sont également fort bien interprétés. M^{lle} Marthe Nespoulos chante la Fée des Landes, et c'est plaisir d'écouter sa voix bien timbrée, si habile à mettre en valeur une ligne mélodique difficile. M. Cambon, en vieux berger, nous a montré une fois de plus sa maîtrise. Son magnifique timbre de baryton, cependant que le crépuscule enveloppait le décor, nous semblait être la voix même du soir, quand l'heure n'appartient déjà plus à la terre, mais n'appartient pas encore au ciel.

Le décor, avec ses curieuses projections lumineuses, et les costumes, qui s'harmonisent si parfaitement avec lui, font honneur au peintre de grand talent qu'est M. Ventrillon-Horber et créent une atmosphère très prenante.

Marcel BELVIANES.