

LE COURANT BIBLIQUE A L'OPÉRA au commencement du XIX^e siècle

Il est une force supérieure, mystérieuse, plus impérieuse que les passions humaines, qui, en dépit des temps, des événements et des luttes, maintient en chaque pays certaines croyances, certains goûts, certains usages. Dominé par une secrète, vague et profonde aspiration, fréquemment on ramène le regard en arrière. Aussi, nous restons toujours plus ou moins ce qu'étaient nos pères. C'est ce que l'on appelle la tradition.

La tradition a été attaquée parfois, sous prétexte qu'elle barrait la route au progrès. Il est évident que se figer dans la contemplation de ce qui n'est plus, c'est de la stérilité. Mais autre chose est d'examiner si le passé ne contient pas un enseignement pour le présent. L'Histoire ne nous apprend-elle pas qu'à des heures douloureuses et tragiques, la tradition a sauvé certains peuples ?

J'avoue que ces attaques me stupéfient surtout dans la bouche de quelques artistes. Ils devraient reconnaître que, dans le domaine esthétique, la tradition est la citadelle du pittoresque.

Au commencement du dix-neuvième siècle, les traditions religieuses ont provoqué chez nous, à l'Opéra, un courant biblique. Celui-ci a été la cause, bien qu'on l'ignore généralement, d'un fait connu.

On sait qu'autrefois, les spectacles étaient fermés les jours de fêtes et pendant le carême. On sait également qu'au dix-huitième siècle, des concerts, dits « spirituels », remédièrent à cette absence momentanée de distractions. On sait encore que la Révolution les fit disparaître en 1791. On sait enfin que les concerts spirituels, qui existent toujours, furent repris en 1804 par le Théâtre Italien.

Ce dernier résultat fut amené par le courant auquel je fais allusion. Je vais donc rappeler la chose en quelques mots.

A un certain moment de notre histoire, les Jacobins, détournant la Révolution de sa noble mission, la firent tituber dans les délires sanglants ou burlesques de la guillotine et de la déesse Raison. Lorsque le calme fut rétabli, un mouvement religieux finit par amener le Concordat, en juillet 1801.

L'administration de l'Opéra se dit alors qu'il fallait profiter des circonstances, et presque immédiatement, au mois de décembre suivant, elle donna un oratorio d'Haydn : *La Création du Monde*. Le fait est bien connu, parce qu'il se rattache à l'attentat dirigé contre le Premier Consul. Cette entreprise criminelle, dont la nouvelle se répandit dans la salle après que Bonaparte y fut entré, nuisit à la réussite de l'œuvre qui n'eut que deux auditions.

La première scène lyrique ne se tint pas pour battue, et elle eut la pensée de mettre un nouvel oratorio à son répertoire, mais en soulignant l'audition par la représentation. Les citoyens Morel, directeur de l'Opéra, Deschamps et Després, librettistes, se chargèrent du livret. La musique fut confiée aux citoyens Kalkbrenner, le père du célèbre pianiste, et Lachnith, le corniste.

Ceux-ci se dirent probablement que, du moment que l'on crée un genre, il faut également inaugurer un nouveau procédé de travail. Puisque, jusque-là, littérateurs et musiciens se servent de plumes pour travailler, eux emploieront des paires de ciseaux.

A cet effet, l'association met en coupe réglée les œuvres poétiques de Racine et de J.-B. Rousseau, ainsi que les œuvres musicales de Paisiello, de Cimarosa, d'Haydn, de Mozart et de Gossec. Ensuite, elle entasse la récolte dans un sujet tiré de la Bible, et disposé de façon à pouvoir contenir un ballet quelconque du répertoire.

C'est ainsi que *Saül*, « oratorio mis en action », verra le jour le 6 avril 1803.

Dans *Un hiver à Paris sous le Consulat*, le compositeur allemand Reichardt raconte qu'il assistait à cette représentation, et que, malgré l'attente de la famille du Premier Consul, il y avait peu de beau monde. Le public n'ayant pas eu confiance dans l'essai, il avait fallu distribuer beaucoup de billets.

Néanmoins, le succès fut énorme; et jusqu'en 1818, date de la reprise des concerts spirituels par l'Opéra, cet ouvrage parut sur l'affiche pendant le carême, à la Toussaint et à la Noël. On le donna aussi parfois à d'autres époques de l'année. Il faut mentionner que, dès le début de l'Empire, le ballet fut supprimé. Parmi les interprètes, je vois notamment Nourrit père, Lays et Levasseur.

Je n'ai trouvé qu'une seule critique : celle de Reichardt. Il emploie fort justement l'expression de « pastiche hétéroclite ».

Pareil résultat ne pouvait qu'encourager la tentative. Aussi les préposés aux ciseaux se remettent à la besogne; et leur complicité produit, le 11 avril 1805, *La Prise de Jéricho*. Cette fois, l'ouvrage atteint péniblement le chiffre de trois représentations.

Deux opéras sur des sujets sacrés seront représentés par la suite : *La Mort d'Adam* de Lesueur, en 1809, et *l'Abel* de Kreutzer, en 1810.

On peut ajouter que le singulier procédé de travail, précédemment décrit, a été encore employé en 1813, par les mêmes, moins Kalkbrenner qui n'était plus de ce monde. *Le Laboureur chinois*, leur opéra en un acte, dans lequel ils avaient dévalisé Haydn et Mozart, eut du succès.

Si, en ces circonstances, la réalisation fut défectueuse, l'idée était bonne de représenter des sujets non profanes. En effet, on reconstitua ainsi logiquement, mais sans bien s'en rendre compte, l'oratorio tel qu'il était à l'origine, tel que l'avait créé la congrégation de l'Oratoire, c'est-à-dire un opéra sacré.

Du moment que l'oratorio est d'essence et de forme théâtrales, il devrait être placé sur la scène. La représentation, d'ailleurs, aurait l'avantage de faire disparaître les excessifs contrastes qui existent entre la majesté du sujet et le ridicule de nos exécutions au concert. J'ai toujours trouvé inadmissible une action sacrée interprétée par des gens mis à la dernière mode, debout près d'une chaise, et un volumineux factum à la main.

FRÉDÉRIC HELLOUIN.

L'ÉVOLUTION DU DRAME LYRIQUE (1)

Un fait certainement digne d'attention est la rapidité avec laquelle se transforme la musique moderne. La symphonie avait déjà marché à pas de géant, dans l'espace d'un demi-siècle environ : c'est en effet vers 1760 que Haydn compose ses premières symphonies et c'est vers 1823 que Beethoven, écrivant sa « neuvième », donne à un aimable divertissement de salon les proportions d'une tragédie grandiose. Profitant de ce progrès, le drame lyrique a évolué plus vite encore. Entre la première représentation de *Tannhäuser* à Paris (13 mars 1861) et l'heure où nous sommes, il s'est enrichi de plus d'idées et de ressources que durant deux siècles, de Lulli à Meyerbeer. Il a brisé la plupart des cadres où le retenait la tradition, et s'est assigné pour tâche de faire, avec le langage des sons, ce que les maîtres du théâtre avaient déjà fait avec le langage verbal. Il a mis fin au règne de la virtuosité vocale; il veut qu'au lieu de se borner à un rôle impersonnel et d'employer de vagues formules de divertisse-

(1) Rapport adressé au Congrès international de Musique de 1900.

ments applicables aux sujets les plus divers, l'orchestre soit astreint au devoir de l'exactitude; qu'il exprime d'aussi près que possible tout le détail des passions humaines comme la couleur originale du décor où elles s'agitent, et qu'aux discrets « accompagnements » de jadis il substitue une éloquence toujours active, large et colorée, puissante et souple, dédaignant les hors-d'œuvre, soucieuse d'unité, frémissante de vérité. Au service de cette ambition, il a mis une technique extraordinairement perfectionnée qui lui fait reculer chaque jour la limite de ses audaces. En France, il n'a pas seulement cherché à s'élever, par une noble émulation, jusqu'à la hauteur des modèles qui lui apparaissaient de l'autre côté du Rhin; il a voulu aller plus loin, se reprendre après s'être donné, et suivre des voies encore inexplorées. Il a renouvelé la grammaire musicale, et ébranlé, sinon détruit, les fondements sur lesquels reposait l'ancienne composition lyrique. Enfin, nous venons de le voir céder à l'influence qui, tour à tour, a changé l'orientation de la comédie, du roman, de la peinture, de presque toutes les formes de la pensée moderne, et s'appliquer, lui aussi, à peindre la vie contemporaine, en remplaçant la fantaisie par l'observation, la chimère par le réalisme, les héros casqués ou « travestis », par des chefs d'usine, des ouvriers de Paris ou des faubourgs de Paris... En tout cela, il a montré une ardeur qui rend un peu confus l'état actuel de l'art et lui fait traverser une crise analogue à celle que traversa la poésie au moment de la Renaissance.

En touchant à des questions aussi délicates, la commission n'a pas voulu prendre parti dans le conflit encore aigu qui met aux prises les forces conservatrices et les forces révolutionnaires de la musique. Elle estime qu'il serait ridicule de demander aux artistes la même unité de doctrine qu'à certains savants, et qu'il n'est même pas bon que cette unité s'établisse. Elle n'oublie pas, en outre, que dans une certaine région élevée du talent, les compositeurs ne sont astreints qu'à une seule règle, la sincérité, et que plus d'un parmi eux, aurait qualité pour donner des conseils au lieu d'en recevoir. La Commission ne peut oublier cependant que la musique est un art, et qu'un congrès comme le nôtre serait incomplet s'il n'abordait pas franchement l'examen de certaines questions de goût et d'esthétique. Aussi, sur l'initiative d'un compositeur éminent qui a demandé qu'on mit au programme « l'évolution du drame lyrique », elle propose d'émettre, sur les points suivants, un certain nombre de vœux qui exerceraient peut-être une heureuse influence sur l'esprit des jeunes musiciens.

I. En vertu de la règle générale d'après laquelle toute forme d'art doit être appropriée à son objet et déterminée par lui, il semble reconnu aujourd'hui qu'on ne peut faire sérieusement « du théâtre », en musique, qu'en employant pour la voix un style d'une structure rythmique beaucoup plus libre que celui de l'ancienne mélodie. Ainsi se trouvent à peu près abandonnées, certaines formes d'un dessin trop arrêté, où la passion se trouvait comme immobilisée. On a supprimé la mélodie à couplets, on a condamné ces diverses formes de chant où Berlioz — un grand mélodiste pourtant ! — distinguait le chant *innocemment bête*, le chant *prétentivement bête*, le chant *plat*, le chant *vicieux*, le chant *criminel*, le chant *scélérate*, et qu'on peut désigner d'un seul mot moins violent : le chant anti-dramatique; mais comme il arrive dans la plupart des révolutions, une tyrannie fâcheuse n'a-t-elle pas été remplacée par une autre tyrannie non moins regrettable? Sous prétexte qu'autrefois on chantait trop, et mal à propos, n'a-t-on pas une tendance à ne plus chanter du tout et à dissoudre la « phrase » dans le courant de la « mélodie continue » ?

Ne serait-il pas possible de trouver une moyenne.

une sorte de tempérament nouveau, entre ces deux excès ?

Faut-il remplacer l'ancien lyrisme de pastorale par un art qui s'appliquerait à ne faire chanter que l'orchestre et qui, par une singulière interversion des préséances naturelles tendrait à annihiler l'instrument par excellence : la voix humaine ?

Peut-on se résoudre à une conception du drame musical, d'où seraient exclus des types de beauté et d'expression dramatique tels que le quatuor de *Rigoletto*, le duo d'Agathe et d'Annette au second acte du *Freyshütz*, le septuor des *Troyens*, le duo de Micaëla et de Don José et le trio des tireuses de cartes dans *Carmen*, le duo de Margaret et de Rosen dans le *Roi d'Ys* ? En proscrivant de telles formes de composition, la musique ne se priverait-elle pas d'un de ses plus beaux privilèges : celui d'exprimer simultanément, — et non successivement, comme dans le théâtre littéraire — des émotions opposées, la joie et la tristesse, l'angoisse et l'espérance, etc... ?

II. Ennemie de la mélodie à couplets, l'esthétique nouvelle n'a guère été plus favorable au ballet. Elle a une tendance soit à le supprimer, soit à l'écrire dans le style du drame lui-même, en le dégageant des coupes traditionnelles du divertissement chorégraphique. Elle le considère (sous son ancienne forme), comme incompatible avec l'unité du drame.

Un ballet n'est-il pas cependant nécessaire dans un drame, précisément parce qu'il est un divertissement ? Peut-on tenir l'auditeur en haleine, quatre ou cinq actes durant, sans donner un peu de repos à ses nerfs, à ses yeux et à ses oreilles ? S'il y a plaisir à suivre une action logiquement développée, n'y a-t-il pas plaisir aussi à l'oublier pendant quelques minutes pour lui consacrer ensuite une attention nouvelle ? Les Grecs, créateurs du drame lyrique, avaient eu soin d'introduire dans leurs tragédies, des évolutions chorales et quelques chants à côté du sujet, inutiles à l'action, mais la servant par voie de contraste, et moins sombres qu'elle.

Nous montrerons-nous plus intransigeants que l'auteur d'*Edipe-Roi* ? Les règles de l'art dramatique ont-elles un caractère géométrique et inflexible ? Ne peut-on pas à l'occasion les faire fléchir un peu et les « apprivoiser », comme disait un de nos plus grands poètes ? Le théâtre mérite-t-il d'être pris tellement au sérieux qu'on lui demande une unité d'émotion que n'offre nullement la vie réelle, et pour qu'on en bannisse une source de plaisir certain en sacrifiant ce plaisir à une sorte de théorie quasi-scientifique ? Si l'on supprime le ballet sous prétexte qu'il interrompt l'action, ne faudrait-il pas, pour être logique, supprimer aussi les entr'actes ?

Enfin, comment faut-il traiter le ballet ? Convient-il d'en faire une suite de danses ou une pantomime dramatique ?

III. L'unité intime à laquelle ont été ramenés le poème littéraire et la musique — associés jadis grâce à une sorte de juxtaposition incomplète et par à peu près — ne devrait-elle pas pouvoir se faire d'abord dans l'esprit du compositeur ? Pour cela ne faudrait-il pas étendre son éducation ? Au lieu de lui apprendre seulement l'harmonie, le contrepoint, l'instrumentation et l'art de construire une cantate, ne conviendrait-il pas de lui donner, en outre, une solide instruction littéraire et esthétique, de telle sorte qu'une fois en possession des ressources de son métier, il pût lui-même en diriger l'emploi, au lieu de s'en remettre aux hasards d'une collaboration qui peut l'égarer ?

Pour atteindre ce but, ne serait-il pas bon d'instituer au Conservatoire, un cours — approprié bien entendu à des artistes — sur l'histoire et la littérature ?

Puisqu'on a jugé nécessaire, à l'École des Beaux-Arts, d'enseigner aux architectes, aux sculpteurs et

aux peintres de l'avenir, l'histoire des lettres, ne serait-il pas utile, et pour beaucoup de raisons, de donner aux jeunes musiciens une instruction analogue, de façon à former en eux des esprits plus étendus et plus critiques ?

IV. La science et l'habileté de nos musiciens se sont parfois exercées au détriment de chefs-d'œuvre qu'on aurait dû respecter. Ainsi, des librettistes à court de sujets, n'ont pas craint de mutiler telle tragédie classique, tel roman consacré par une admiration séculaire. Ne faudrait-il pas mettre un terme à de tels abus, en vertu de ce principe qu'un art ne doit pas se développer en nuisant à un art voisin ?

Faut-il approuver (en ce qui concerne le choix des sujets et des personnages) la tendance réaliste qui vient de se manifester dans l'opéra ?

Les compositeurs ne devraient-ils pas s'appliquer surtout à traiter des sujets nationaux ? au lieu de travailler sur des contes bleus, sur des poèmes exotiques, sur des idées puisées aux sources les plus étrangères et qui ne trouvent ni chez eux, ni dans le

public, une foi suffisante ; au lieu d'errer à l'aventure dans un monde cosmopolite de légendes surannées, ne devraient-ils pas étudier leur pays pour s'appliquer ensuite à en exprimer l'âme, se familiariser avec son histoire générale ou bien — s'ils jugent que l'expérience, déjà tentée de ce côté, n'est pas encourageante — puiser dans l'histoire régionale et locale ? savent-ils, en France, les admirables ressources qu'offrent à un artiste épris de couleur, une Provence, une Bretagne, une Bourgogne, avec les grands souvenirs de leur vie féodale, leurs monuments pittoresques, leurs mœurs, leurs poésies et leurs chants populaires ?

Le compositeur qui, dans un drame lyrique, arriverait à nous donner la synthèse complète d'une de nos provinces, n'aurait-il pas bien mérité de son pays ?

V. A propos du livret, enfin, le public se plaint qu'il entend mal les paroles ; le mal ne vient-il pas, en grande partie, d'une instrumentation excessive qu'il y aurait avantage à modérer ?

JULES COMBARIEU.

Exposition de 1900

9^e grand Concert officiel

Jeudi 20 septembre. — « Y a-t-il des degrés dans la perfection ? Il faut le croire, puisque la Société des Concerts, parfaite en tous temps, s'est montrée hier plus parfaite encore. Vous n'imaginez pas de quelle idéale beauté a été l'interprétation des *Impressions d'Italie* de notre Gustave Charpentier : sonorité tour à tour éclatante et délicate, coloris vigoureux et fin, verve spirituelle et charmante, et cette aisance dans la grâce que vous ne rencontrez jamais ailleurs. Si le ciel vous donne une jouissance musicale pareille, je consens à voler tout de suite en Paradis... »

Ces lignes que nous aurions volontiers signées sont d'un de nos plus distingués confrères, M. Julien Torchet. Quelle réponse aux obstinées et fausses insinuations de M. Pierre Lalo dans le *Temps* !

Avec quel cœur furent joués ces fragments de l'envoi de Rome de Gustave Charpentier ? On sentait que chaque musicien vibrât à l'unisson de son chef et que tous étaient pénétrés de la géniale valeur de la partition du jeune maître dont Gounod disait : « Il y a là des qualités si saillantes de pensée, de sentiment, de conception et de poésie, d'intelligence et de couleur, que c'est pour moi une joie sincère et très vive de vous dire combien nous avons été heureux pour vous et satisfaits pour l'Académie. »

On sait comment se réalisa ce prophétique jugement de l'illustre auteur de *Faust* : chaque étape de Gustave Charpentier fut une victoire. Le public qui, quoi qu'on ait pu dire, n'est pas sans discerner les véritables beautés de l'art, se montra de suite favorable aux productions de ce nouveau Berlioz, non moins impressionniste mais de science peut-être plus cultivée.

Ecoutez cette *Sérénade*, où les violoncelles disent une mélodie d'un caractère à la fois tendre et farouche, en opposition aux jolies mandolines. Dans *A la Fontaine*, savourez ce rythme paisible, onduleux, cette allure presque hiératique des belles filles allant en blanche théorie emplir leur cruche à la source voisine, tandis que s'élève dans la montagne le gai refrain des bergers.

Mules, est le n^o 3. Quel tableau encore ! Les cordes figurant le trotinement des bêtes au pas régulier, alors que s'élève la *canzone* du *mulattiere* dite par les violoncelles. Mais je préfère encore *Sur*

les cimes. Là est, à mon point de vue, le sommet de ces *Impressions*. Je connais peu de pages de poésie plus intense avec ses tenues de quatuor, ses gazouillis de bois et harpes, ce large *decrecendo* qui des cordes graves passe aux cuivres éclatants pour s'éteindre en un apaisement véritablement exquis.

Et alors éclate ce papillotant *Napoli* si coloré, si vivant, si alerte que traverse une phrase adorable de violoncelle-solo, dont M. Loeb fit superbement ressortir tout le charme sentimental.

Les autres parties du programme soulevèrent moins d'enthousiasme. Pourtant, dans la suite d'*Épisodes symphoniques* écrits sur le sujet des *Misérables*, par M. André Wormser, il est des pages extrêmement réussies. De ce nombre, je citerai : *L'Enfant dans les bois*, solo de basson que M. Letellier joua en grand artiste ; la *Chasse à l'homme*, traits de violons rapides, fuyants, apeurés extrêmement bien en situation avec un repos final sur de religieux accords d'orgue : le *Refuge*. *L'Idylle de la rue Plumet* valut un franc succès à M. Edouard Nadaud, qui dessina la phrase principale avec une rare maîtrise.

J'ai beaucoup d'estime pour le talent du regretté Ernest Chausson, mais sa *Viviane* parut bien terne, bien ennuyeuse même, après les *Impressions d'Italie*.

Le duo du *Tasse* de Godard eut également à souffrir de ce voisinage ; cependant il fut excellemment chanté par M^{lle} Lina Pacary et M. Cazenève.

L'invitation au voyage et *Phidylé*, délicates grisailles d'Henri Duparc, demandent plus qu'une jolie voix pour être mises en relief ; M^{lle} de Larivière ne fut que correcte là où une Jeanne Raunay aurait mis toute son âme.

L'Ouverture d'*Esther* de M. Arthur Coquard, jouée au début du concert, est bien construite, intéressante, dans la forme chère à Mendelssohn. Bon modèle à suivre quoique puissent en penser certains.

Comme à chaque séance, ovation pour notre bel orchestre et son chef aimé Paul Taffanel. A. D.

Neuvième Concert Officiel d'Orgue.

Les Concerts donnés par M. Adolphe Deslandres, l'éminent organiste, ont toujours, par la variété du programme, le don d'attirer un très nombreux public et cette fois encore malgré la grandeur déme-

LE SAMUD

Clavier muet durcisseur breveté s. g. d. g.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements
et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris