

molto, avant la lettre, est-il employé par endroits dans *Castor et Pollux*, il suffit de jeter les yeux sur le final du dernier acte pour s'en convaincre. Le thème initial déjà cité de l'ouverture (et qui se fait réentendre, altéré en son début, à la première apparition de Jupiter au deuxième acte) s'y combine avec des phrases tirées des récitatifs et soli du Dieu tant dans la construction des divertissements et du chœur qui termine l'acte.

Quelle science claire, profonde et sans pédanterie dans ces danses qui succèdent au chœur joyeux des astres, et comme le chœur final déboure d'une ivresse sacrée et panthéistique lui succède lui-même heureusement !

La souplesse de l'écriture de ces pages fait songer à Mozart, leur caractère nettement fugé à Bach, le prodigieux développement des thèmes y présage le finale de la *Neuvième*, et une preuve entre mille de la ressemblance dans les grandes lignes entre le génie de Rameau et celui de Wagner, est l'union de leur valeur musicale et de leur valeur dramatique.

D'ailleurs ce n'est pas seulement par cette dualité que ces deux génies se rencontrent. Si nous jetons un coup d'œil sur *Dardanus*, cet autre chef-d'œuvre d'une conception si probe, et où le pathétique amoureux est poussé si loin dans le personnage d'Iphise digne sœur d'Iphigénie et de Juliette, nous serons frappés de certaines ressemblances harmoniques et mélodiques entre cette tragédie lyrique française et la *Walkyrie* (comparez, acte premier de *Dardanus*, la phrase de Teucer à Iphise : *Par des vœux solennels*, le récitatif d'Iphise au deuxième acte : *Par l'effort de votre art suprême* à deux phrases de Wotan dans le troisième acte de la seconde journée du *Ring*).

Et ceci nous amène à faire quelques remarques sur un sujet que nous n'avons jusqu'ici qu'effleuré, le *subjectivisme* dans l'œuvre lyrique de Rameau.

En effet, à quelque religion, quelque école philosophique que l'on appartienne, il est impossible de dénier à la musique le pouvoir de transporter plus que tout autre art, l'auditeur dans ce monde spécial qui, pour le mystique et l'occultiste, est la seule réalité, pour le rationaliste, une illusion.

Illusion ou non, ce monde, l'art sérieux le crée et, musicien ou autre, l'artiste véritable atteint le génie quand il nous y transporte en mettant son art au service de sa pensée.

Or il y a un côté *ésotérique* au drame musical de Rameau et le terme n'est pas exagéré, car ce bourgeois économe, que ses traditions et ses mœurs semblaient appeler à ne pas dépasser un certain niveau artistique, sut s'élever, et plus d'une fois, à ces hauteurs mystiques que, seuls, les Initiés dans quelque domaine que ce soit, savent atteindre.

Il y a dans *Castor et Pollux* une scène fort courte (1) qui prépare, au second acte, la descente de Jupiter, scène qui contient à elle seule autant de grandeur religieuse que tout le second tableau du premier acte d'*Alceste*. Écoutez le prêtre de Jupiter dialoguer avec l'orchestre, écoutez les quelques répliques du peuple : « Fuyons et frémissons nous-mêmes... » et vous mêmes frémirez.

En vérité comme Gluck, Rameau a parfois été illuminé par un de ces rayons qui semblent s'être échappés, à travers les siècles de ce sanctuaire d'Eleusis où l'éternelle Religion était enseignée sous la forme qui était le mieux appropriée, au peuple qui adorait la Divinité sous les auspices du Beau.

Nous avons déjà parlé de l'évocation du ciel et de l'enfer dans ce même *Castor*; dans *Dardanus*, l'incantation au royaume infernal et les chœurs qui la suivent ont plus de grandeur que la scène de la Haine dans *Arnide*; enfin, dans *Zoroastre* (le triomphe du *leitmotiv* en esprit sinon à la lettre), la lutte entre les puissances de Lumière et de Ténés n'a jamais été exprimée avec plus de bonheur, le suave mysticisme du Mozart de la *Flûte enchantée* y coule à pleins bords.

Et nous ne saurions quitter le théâtre lyrique de Rameau sans dire quelques mots de ses ballets postérieurs aux *Indes galantes*, et sur lesquels nous pourrions faire, objectivement et subjectivement, des remarques semblables à celles qui précèdent.

Car la danse présentait aux yeux du grand maître ce caractère sérieux, voire sacré, qu'il avait aux yeux des Grecs et c'est pourquoi ses ballets évoquent avec tant de grâce, et parfois de noblesse, des lieux moins nobles ou moins terribles que l'Olympe ou le Ténare, des personnages moins héroïques que les deux Jumeaux, fils de Jupiter.

Les dieux eux-mêmes, cependant, ne sont point absents de ces œuvres aimables, on les y voit parfois, comme dans *Platée*, partager momentanément le sort des humains et recevoir durant leur court séjour sur terre les quolibets non seulement des hommes mais même d'êtres moins évalués (voir la scène des grenouilles dans *Platée*).

Mais l'élément comique garde chez Rameau cette force et cette mesure qui est la marque des véritables classiques. Le Mozart des *Noëes*, l'Offenbach truculent d'*Orphée aux Enfers* ont donc trouvé, le premier français presque contemporain, le second un précurseur en ce grand Français dont la musique dramatique, suivant la juste expression d'un écrivain déjà cité, mais qu'il applique à Wagner, « a rendu en quelque sorte à l'art sa fonction sacerdotale et sa dignité religieuse » (2).

CHARLES DYKE.

(1) Malheureusement coupés aux représentations de l'Opéra.

(2) Edouard Schuré : *Femmes inspiratrices et Poètes autométeurs*, article Cosima Liszt.

La Musique automatique

Ainsi que nous l'avions annoncé dans notre précédent numéro, nous inaugurons aujourd'hui notre nouvelle rubrique traitant de la Musique mécanique sous toutes ses formes.

C'est M. P.-O. Ferroud, spécialiste de cette question de haut intérêt, qui en entretiendra nos lecteurs avec sa parfaite compétence.

Le sujet étant extrêmement vaste et complexe, nous lui adjoindrons par la suite, afin de le traiter avec plus d'ampleur encore, deux collaborateurs.

Il est bon, de temps à autre, de reviser les valeurs, en musique comme en raison pure. Les instruments automatiques ne sont pas ce qu'un vain peuple en pense. La méprise à leur égard n'a que trop duré. Il convient de leur accorder, maintenant, l'intérêt qu'ils méritent et de les traiter avec moins de dédain. L'objet de cette étude n'est autre que de les faire mieux connaître, et de dissiper le malentendu qui les embrouille.

Certes, il faut avouer qu'ils nous sont arrivés précédés d'une fâcheuse réputation. Depuis fort longtemps déjà, l'on s'était attaché à résoudre le problème du son émis par une machine, et non plus par le jeu humain. L'invention du métronome Jacquart, au siècle dernier, dans lequel les combinaisons du tissage étaient obtenues au moyen de cartons perforés, semble en avoir été le chef. Avec cet instrument admirable, auquel Lyon doit sa richesse et sa réputation, l'ouvrier était intelligemment secondé dans sa tâche, par le passage sous un organe liseur, de découpages qui exprimaient le dessin à reproduire, et qui mettaient en mouvement, ou au contraire immobilisaient, le mécanisme à l'endroit voulu, et cela avec une sûreté mathématique.

Il était dès lors facile d'appliquer ces possibilités aux instruments de musique. Le premier

que l'on songea à faire profiter de l'aubaine fut l'orgue, et l'on eut l'orgue de barbarie, arme redoutable entre les mains des médians obtusés. Des modèles supérieurs s'établirent, à des usages forains, dont l'ingéniosité est patente. Multipliant ses jeux à l'instar de l'instrument sacré, l'orgue de plein air possède des fonds, des anches et des mutations, auxquels s'ajoute une énergique batterie. Lavignac lui-même ne lui aurait pas dénié certaine noblesse, certaine rondeur joyale, certaine plénitude de moyen adroit qui répond assez bien à l'hospitalité que proquie les enseignes de calicot. Je signalerais même aux amateurs un carrousel du boulevard de Clichy qui lance à tous les vents une ravissante polka pour petite flûte solo, discrètement accompagnée, et dont le passant demeure tout ému...

D'ailleurs ces musiques, ces fantaisies brillantes sur des opérettes, sinon sur des opéras, *Faust*, *Carmen*, ces valses de Waldteufel, impitoyablement dévidées parmi les verroteries et les cartons-pâtes, dans un rythme obsédant, et sans une nuance, si ce n'est une vague registration, n'ont-elles pas au moins une qualité foncière : la précision ?

J'avoue : c'est souvent faux ; parfois même un « cornement » prolonge de sottis manière une note qui ne devrait que passer. Souvent aussi les basses sont non moins stupidement écourtées, et ressemblent, en plus comique, à des pizzicati de basson ou de trombone. Mais combien cette rigueur ravit à certain point de vue, qui oblige la musique à passer sous des fourches caudines, et, par là, la mène vers un ridicule bon enfant, d'après la théorie même de Bergson sur le tire provoqué par l'automatisme.

Citons également la boîte à musique, de fabrication nurembourgeoise, où les notes deviennent de petites pointes plantées à intervalles donnés dans un cylindre, qui gratent dans leur rota-

tion l'extrémité de fines lamelles d'un acier spécial extrêmement sonore.

Enfin, le piano mécanique et l'orchestrier, auxquels le nom de Limonaire est impérissablement attaché... Encore en France le mal n'est-il pas trop sévère, mais en Alsace, en Allemagne, en Suisse allemande ! Le moindre guinguette s'estimerait déshonorée si elle n'en possédait pas un, si modeste soit-il. Quels débâches de pianos-cymbales, de pianos-xylophones, de pianos à effets lumineux !

Voilà donc les divers instruments qui venaient à l'esprit, naguère, lorsque l'on parlait de musique automatique. Il ne faut pas vraiment s'étonner qu'ils aient été couverts d'un tel discrédit.

Mais pendant ce temps des facteurs sérieux travaillaient en Europe et outre-Atlantique, des méthodes de construction s'élaboraient, et de jour en jour, les perfectionnements se multipliaient. Aujourd'hui, le piano pneumatique a conquis de haute lutte son rang, qui est des plus honorables. Ses avantages, ses grandes qualités valent qu'on les sache.

Je choisis d'abord pour exemple, l'amateur plus ou moins éclairé, qui se prend à regretter, sur le tard, de n'avoir pas fait — ou poussé — ses études musicales. Il ne joue pas du piano, ou il en joue très mal. Sa bonne volonté est évidente : encore faut-il qu'elle soit encouragée. Seul le piano automatique peut le tirer d'embarras, qui substituera à son incapacité manuelle le doigté tout-puissant du rouleau. Dès lors, pour peu que notre homme ait quelque sens musical, il s'assimilera aisément les secrets du pédalage, par quoi le pédalage a ses secrets, et ménage au début quelque surprise. Au bout de quelques séances, il arrivera à « se faire plaisir » autant et plus qu'en taquinant le clavier sans principes.

Il est certain qu'actuellement, le quatre-mains de la plupart des partitions, demeure incomplet. Il ne contient pas toutes les intentions du compositeur. Encore est-il tellement encombré d'obstacles de lecture, que l'on trouve malaisément « dans le monde » deux pianistes aptes à l'accompagner. Le musicien moyen — ou bon — tirera donc, lui aussi, profit de l'instrument au cent soixante, ne serait-ce que pour s'aider dans le déchiffrement de ces œuvres difficiles, pour les approfondir, pour juger de leur effet dans le mouvement requis, ceci en vue d'aller les entendre au concert, ou simplement pour sa satisfaction personnelle (1). Ainsi le goût pour la « musique sérieuse » s'étendra peu à peu dans la grande masse du public.

L'enfant a tout également à gagner en découvrant de bonne heure la littérature qu'il abordera plus tard. Il importe qu'on s'écarte pour lui les rideaux de Clementi et de Czerny, et qu'on lui montre au loin, d'autres décors plus aimables. Car il n'est pas imprudent d'affirmer que si tant d'adolescents restent indifférents ou réfractaires à la musique, c'est parce qu'ils l'ont vue, tout jeunes, dans ses stries les moins flatteuses. La nécessité des études universitaires survenant, ils doivent momentanément en réster là. Ils gardent de ce premier contact un souvenir assez morose pour perdre à tout jamais l'envie de reprendre des relations aussi désagréables. Si, pendant ces années de tiédeur forcée, le sentiment artistique était entretenu en eux — sans les obliger à prendre leur travail musical sur leurs heures de récréation, comme il advient d'habitude — en leur accordant plutôt d'assister à des auditions intéressantes, leur jugement se formerait à cet égard comme à d'autres, puisqu'ils sont à l'époque où les moindres impressions se gravent le plus profondément. Le piano automatique éducateur : belle thèse pour un philanthrope...

(1) Je ne crois pas que la moyenne des amateurs soit actuellement capable de lire des yeux une œuvre moderne, ou alors il est généralement fait abstraction de l'harmonie, dès qu'elle sort du commun, ou de tout mouvement contrapuntique.

Et le critique ? Le critique qui s'arroge le droit de se prononcer solennellement dans son journal, cinq minutes après une première exécution, sans avoir pu mûrir son avis par quelques heures de réflexion, le critique ne serait-il pas aidé dans son travail par l'appareil pneumatique ? (2) Ne préparerait-il pas son article dans de meilleures conditions qu'en écoutant, même favorablement disposé, un orchestre qui n'est forcément pas fait encore à la nouvelle œuvre, qui hésite, qui humblement ne peut donner son meilleur rendement ! Combien l'on éviterait, de la sorte, ces jugements hâtifs, regrettés aussitôt que publiés, révisés par la suite, et qui ne servent qu'à induire l'opinion en erreur.

Les compositeurs enfin, qui veulent se tenir au courant des travaux des autres compositeurs, sans être pour cela obligatoirement des virtuoses, — ou même, chose plus appréciable à cette époque où une exécution à l'orchestre est difficile, pour mille raisons syndicales ou autres, s'entendre dans une transcription fidèle, sans réduction imposée par le nombre de doigts, — n'est-il pas de leur intérêt d'avoir à leur disposition, un interprète docile et multiple ? Suivons en cela l'exemple de M. Strawinsky, qui depuis plusieurs années se passionne pour cette question primordiale, et a déjà puétié chez Pleyel la presque totalité de son œuvre spécialement adaptée, léguant ainsi à l'avenir ses mouvements et ses moindres intentions.

Car la qualité essentielle du piano automatique est de donner les rythmes, les accentuations, avec une sécurité magnifique. Par l'effet du chanteur, autrement dit du « themodist », l'on peut arriver à cet égard à des effets surprenants, qui prétendent rivaliser avec ceux du meilleur orchestre. Tout ce qui relève du dynamisme lui convient. Il passe en un ins-

(2) Je suppose, bien entendu, que les rouleaux arrivent à paraître en même temps que les premières exécutions, ce qui est malheureusement assez rare jusqu'ici. On peut prévoir cependant une édition perforée parallèle à l'édition gravée, ou même la précédente.

tant du pianissimo le plus absolu à un fortissimo devant lequel il faut s'incliner. Si sa sonorité est dans l'ensemble comparable à celle du piano, l'on doit dire qu'elle peut être, suivant les rouleaux, infiniment plus claire, du fait que le pianiste risque de tout brouiller en mettant la pédale, tandis que sur le rouleau les tenues de chaque note sont indépendantes, et prolongeables pratiquement jusqu'à cessation des vibrations, — ceci bien entendu sous réserve d'ajouter la pédale aux endroits requis.

Il serait fastidieux de poursuivre ce panegyrique. Bien des choses restent cependant à dire, ne seraient-ce que les qualités respectives des rouleaux métronomiques et des rouleaux enregistrés, ou la faculté du piano pneumatique d'accompagner des voix, des instruments, voire de prendre sa part dans la musique de chambre. Seules des raisons de convenance l'ont empêché jusqu'ici de jouer en soliste avec orchestre, mais cela viendra sans doute, avec l'abandon des privilèges...

Car l'erreur est de considérer notre pauvre piano actuel comme un instrument définitif. Les partisans de l'orgue hydraulique auraient pu raisonner de même... du temps d'Haroun-al-Raschid. Les perfectionnements auxquels nous assistons depuis vingt ans dans tous les ordres d'idées, les perfectionnements qu'on subit également les instruments en bois ou en cuivre, depuis le siècle dernier, autorisent à croire que l'héritier du clavecin cédera le pas bientôt devant des mécanismes plus modernes. Déjà surgit le piano Moor à deux claviers, qui résoud pour les pianistes d'innombrables difficultés de doigts. Des pianos électriques, des pianos-violons automatiques, des violons seuls, dont certains émettent le son sans cordes, par simple vibration de tables harmoniques, bref, toute une famille nouvelle se fonde, à laquelle il faudra accorder le droit de cité, d'autant plus que son casier judiciaire est vierge. Utilisons cette jeune énergie, puisqu'elle ne demande qu'à servir la musique.

Ce dont les musiciens n'ont qu'à se réjouir.

P.-O. FERROUD

LES THÉÂTRES

ACADEMIE NATIONALE : Reprise de FALSTAFF.

« Un opéra-bouffe de moi, écrit Verdi, ce serait une chose très amusante... du moins avant d'aller sur la scène ! ». De fait, le grand octogénaire s'amusa réellement en composant ce chef-d'œuvre de comédie musicale dont la forme imprévue s'écarte autant des *Maitres-Chanteurs* que du *Barbier de Séville* et des joyusetés de nos maîtres légers.

Mais la joie de Verdi fut de courte durée, malgré le succès retentissant de son œuvre. Un découragement l'envahit et l'on peut s'étonner qu'il s'exprimât alors en paroles amères : « Etant né pauvre, je n'ai pas eu les moyens de m'instruire en rien... J'ai commencé à écrire des notes... notes sur notes... rien que des notes ! Voilà tout. Le pis est qu'à présent, à l'âge de 82 ans, je doute fortement de la valeur de ces notes ! »

Hélas ! De ces tristes réflexions du puissant créateur, comment ne pas rapprocher cette sorte d'indifférence du public actuel pour ce joyau d'un art exquis ? Sa fraîcheur est demeurée intacte, sa finesse latine est restée alerte, ses contours symphoniques étincellent de grâce et de dextérité.

Est-ce donc que son cadre n'est pas propice ? Est-ce que la familiarité de cette conversation verveuse s'évapore dans la dimension des cintres et se dilue dans l'épaisseur instrumentale ? Est-ce que l'animation du geste se ralentit aux surfaces du plateau et les mimiques s'estompent au lointain des perspectives ? Peut-être. La pompe du cadre écrase le tableau, la majesté du temple s'accorde peu avec les facettes de Plautole.

Si bien qu'à côté du relief des ensembles — la scène du panier, les filets et surtout la grande fugue libre qui couronne l'œuvre d'un chapitre grandiose, — certains détails atténuent leur projection mesurée — le bavardage des joyeux commères, le flirt de Nanette et de Fenton, l'ironique « reverenza », ainsi qu'une foule de délicieux détails d'orchestre.

Et, cependant, le plaisir est extrême pour quiconque s'est familiarisé avec la partition et à même ainsi d'en savourer les charmes variés, l'élégante pureté. Les visuels ne sont pas moins séduits par tout l'extérieur d'une mise en scène chatoyante et aimable.

Cette reprise atteste une mise au point supérieure en son ensemble à celle des premières représentations. L'interprétation scénique se distingue par un louable souci d'animation dramatique, un entraînement moins artificiel et plus près de la vérité. Le soin est visible de dégager l'expression comique des lignes vocales. M. Huberty qui possède à fond les moindres détails du personnage grotesque et le physique de l'emploi, lui attribue les souplesses de sa basse résonnante et la fermeté d'une diction inattaquable. Le fameux « quand ero paggio del duca di Nor-

folk » amène en une demi-teinte sucrée qui contraste avec le tour de taille, valut à l'excellent artiste la légitime satisfaction du bis. La bonne humeur et le style minutieux de Mlle Lapeyrette ont conservé au rôle de mis Quickly le succès des soirs de début.

Mlle Laval et M. Rambaud, d'allure distinguée, forment un souriant couple bien en voix. Mlle Beaujon tient solidement le personnage séduisant d'Alice ; M. Teissié est un Ford énergique, chantant en dehors avec précision, évoluant avec aisance. Et les rôles accessoires complètent une distribution des plus honorablement expérimentée.

A l'orchestre, M. Ruhlmann parcourt avec autorité les sinuosités d'une partition dont on sent qu'il apprécie les moindres coins et qu'il termine en noblesse sonore.

OPERA-COMIQUE : LA PLUS FORTE, drame lyrique en 4 actes, de MM. Jean RICHEPIN et P. DE CROUDENS ; musique de Xavier LENOIX (Choudens, éditeur).

Dans une pièce portant le même titre, la plus forte était la Mort. L'on voyait une femme jalouse d'une défunte au souvenir trop vivace, se jeter dans le lac pour vaincre cette rivale cramponnante. Un peu à la manière de Gribouille, elle se détruisait pour opposer la survivance de sa propre mémoire à celle de l'autre. Un rien !

Ici Julie se jette dans la rivière : 1° parce qu'elle est jalouse de la Terre ; 2° parce qu'elle aime son beau-fils. La plus forte, c'est la Terre. Le père Fouan de Zola est devenu le fermier Pierre. Quelque jour, le poète nous présentera « la plus forte » sous le symbole de la Mer, de la Montagne, de la Bourse, de la Vigne ou de la Politiologie.

C'est donc l'atavisme terrien qui sert de prétexte à un drame de famille lyrico-symbolico-réalistico-sentimental.

Pierre, fermier sur les boulets, s'est remarqué avec une ancienne servante, beaucoup plus jeune que lui. Il l'aime infiniment moins que ses champs d'Auvergne, auxquels il réserve les dernières virginités de sa terre, que sa terre

O toujours Jeunette et vieille
O mère, ô femme, ô merveille
Qui tous les ans
A quinze ans !...

La jalousie de Julie s'est déclarée. Symbolique ? Que non pas. Elle souffre dans son corps plus que dans son âme rudimentaire. Atteinte de