

LE MENESESTREL

Evolution de la Musique descriptive du XV^e au XX^e siècle

La musique descriptive semble prendre son origine dans les œuvres polyphoniques des XIII^e et XIV^e siècles où l'on en peut trouver plusieurs exemples.

Quelques timides essais ont bien été tentés auparavant, alors que le chant grégorien fleurissait ; mais ils restèrent longtemps sans suite. Il s'agit d'ailleurs plutôt de passages éphémères, d'une durée limitée à l'espace d'un instant : une phrase, un mot jaillissait appelé à faire surgir une image dans l'esprit des auditeurs.

La polyphonie, en élargissant le domaine de l'art, permit à la musique descriptive de prendre un libre essor. Elle ne profite pas aussitôt de sa liberté nouvellement acquise, essaie timidement de se présenter tour à tour dans un motet profane du manuscrit de Montpellier et dans une pièce italienne de Zacharias, en imitant respectivement des cris de marchands des rues et des appels de chasse.

Dès le XV^e siècle, les éléments épars se multiplient. Des hôtes ailés de nos bois fournissent par leur gazouillis quelques thèmes chers aux compositeurs, et plusieurs musiciens allemands tentent, eux aussi, d'apprivoiser dans leurs mélodies ces chants gracieux.

Au XVI^e siècle, ces ébauches sont précieusement modelées sous l'impulsion de Janequin qui coordonne les efforts de ses prédécesseurs et crée avec autorité la musique descriptive. Il en est le père, et illustre brillamment cette forme nouvelle.

A l'imitation des peintres qui présentent des tableaux aux coloris chatoyants, Janequin offre ses compositions, qui reflètent fidèlement des épisodes choisis. Son œuvre la plus connue est *la Guerre*.

« Quand on chantait la guerre devant le grand roi
» François I^{er} pour la victoire qu'il avait eue sur les
» Suisses, il n'y avait celui qui ne regardast si son
» épée tenait au fourreau et qui ne se haussast sur les
» ortels pour se rendre plus bragard et de la riche
» taille. (1) ».

La Guerre, chantée couramment de nos jours, frappe par la vigueur de ses accents. On serait presque tenté de la qualifier de : « musique descriptive directe » en réservant le titre de « musique descriptive indirecte » aux œuvres plus complexes, destinées, non pas à reproduire avec exactitude les bruits de la nature, mais à en suggérer l'idée ; musique à programme, déviation caractérisée de la musique descriptive. Elle demande une sorte de souplesse, de gymnastique de l'esprit qu'il est permis seulement d'exiger d'un public cultivé.

La Guerre marque un progrès sur une chanson anonyme italienne à trois voix écrite à la fin du XV^e siècle,

(1) *Contes d'Eutrapel*, de Noël du Fayl.

restée longtemps manuscrite et présentée par Michel Brenet il y a quelques années seulement. Les cris alternés de Duca! Duca! Chiesa! Chiesa! font supposer qu'il s'agit de la reproduction musicale d'un combat entre les troupes pontificales et celles d'un seigneur italien.

La Guerre de Janequin remporta un tel succès qu'elle fut éditée à plusieurs reprises et transcrite pour le luth. Elle est connue aussi sous les noms variés de : *la Bataille*, *la Bataille de Marignan*, *la Défaite des Suisses*. Le titre change, l'œuvre reste la même. Quelques sonneries telles que le « boute-selle » y sont reproduites. Les préliminaires de la bataille sont tout d'abord décrits avec un grand souci de véracité. Il ne faut pas oublier, en effet, que chaque troupe qui montait au combat avait la fierté de son cri de ralliement : devise ou nom de ville, d'Etat, patronyme d'un prince clamé à tous les échos, pour lequel les troupes se déclaraient prêtes à verser leur sang. Et plus les clameurs retentissaient avec force, plus les hommes d'armes signalaient de la sorte le courage dont ils étaient animés.

Aux préliminaires habituels des batailles succède, dans *la Guerre*, une imitation vocale — puisqu'il s'agit d'une pièce *a capella* — des batteries de tambour. Le thème de fanfare est emprunté aux refrains militaires ; les morceaux n'en sont-ils pas habituellement sonnés par « les fifres et les saquebutes du roi ». Le bruit de la batterie spéciale aux troupes suisses est confié à une voix de ténor, appelée à le reproduire fidèlement. On aimerait s'attarder à l'analyse d'une œuvre qui reflète une époque, œuvre pleine de verve et d'allant, qui figure encore avec éclat au XX^e siècle auprès des pages les plus savantes de nos musiciens contemporains. Mais le thème des *Batailles musicales* est infini ; il comprend des variations nombreuses, sujet qu'il nous est à peine permis d'effleurer, car la musique descriptive évolue sans trêve et sans relâche ; il convient de la suivre dans cette voie. Pour répondre à *la Bataille de Marignan*, le compositeur Matthias Hermann écrit : *la Bataglia Tagliana*, après notre défaite de Pavie. Batailles musicales, batailles à coups de notes échangées, de chœurs chantés avec entrain, mais dont l'habitude ne devait pas s'implanter. Janequin épuisa sans doute cette forme artistique ; non content de sa gloire, née après *la Bataille*, il composa encore *la Bataille de Metz*, dans laquelle les tambours et les trompettes soulignent les accents vocaux, *la Prise et Réduction de Boulogne*, *la Bataille de Renty*. Dans aucune de ces pièces ne se manifestent la même richesse d'inspiration, le même élan que dans *la Guerre*, qui lui valut sa gloire.

Pour clore le chapitre des batailles, rappelons notamment : *la Prise du Havre*, composée par Costeley et une *Guerre marine*, écrite d'après l'œuvre de Desborde, par un musicien inconnu ; à la fin du XVI^e siècle, Andrée Gabrieli offre une pièce à huit voix en deux parties, connue sous le nom de *Sento un runor* et qui s'apparente beaucoup à l'œuvre maîtresse de Janequin.

Le développement normal de la musique descriptive se poursuit. Les compositeurs, après avoir tenté de fixer les beautés de la nature, les tourments provoqués par la volonté des hommes, après avoir chanté la joie du printemps, imité la voix du rossignol et du coucou, se sont attardés un moment à décrire les guerres; par une pente naturelle, ils arrivent à peindre des tableaux musicaux de chasse.

Déjà Janequin, dont le talent semble avoir été universel, composa, outre *le Chant des Oyseaux*, *l'Alouette* et *le Rossignol*, *la Chasse*, dont les moindres épisodes sont fidèlement rapportés. N'oublions pas que la chasse était alors considérée comme un divertissement noble. Et l'on imagine le plaisir que prenaient les guerriers à chanter les parties de chasse de leurs souverains. L'amusant récit du rendez-vous est commenté dans la deuxième partie de l'œuvre :

Vous prendrez chacun vostre limier :
La Roche Plexis aurez pour compagnon,
Vous irez destourner au rocher d'Avon
Oudart et Brittonnière,
Faictes la croix du Vancervelles;
L'enseigne aussi, Brunière,
Qui avez très bonne cervelle
Vous irez à la croix du grand Veneur.

Et toute la partie de chasse est retracée : aboiements des chiens, course du cerf poursuivi, et soudain la mort bruyante et solennelle de ce dernier. Il est à remarquer que le goût musical, lui aussi, subit une perpétuelle évolution. Gaces de la Buigne ne comparait-il pas, sous le règne du roi Jean II, cet aboiement des chiens à une pièce polyphonique, aboiement auquel nous ne trouvons aujourd'hui aucun caractère harmonieux. Dans le chœur des chiens, écrivait-il :

Les uns vont chantant le motet,
Les autres font double Hoquet.
Les plus grands chantent la teneur,
Les autres la contre-teneur.
Ceux qui ont la plus clere guele
Chantent la Tresble sans demeure,
Et les plus petits le quadrouble
En faisant la quinte surdoubble.

Si le xvi^e siècle conserve le prestige de l'art descriptif vocal, le xvii^e voit au contraire se développer la forme instrumentale de cet art. Les sujets plus compliqués utilisent les ressources des basses, des violons, flûtes et petites flûtes. La musique descriptive s'amenuise en des pièces délicieuses et précieuses pour le clavecin. Aux batailles et aux parties de chasse succèdent *les Petits Moulins à vent* de François Couperin le Grand ou *les Tendres Plaintes* de Rameau.

La musique descriptive ne perd pas ses droits, elle évolue et se modifie; les compositeurs dépeignent parfois des caractères : la Coquette, la Frivole, évoquent aussi « le Rappel des Oiseaux » et « l'Opération de la taille » décrite par Marais dans son cinquième livre des pièces de viole. Les compositeurs s'avancent trop sur cette route; rien ne les arrête. Ne vit-on pas Rebel père, imitant dans une symphonie : *les Éléments*, la terre, représentée par les basses, les murmures de l'eau par les flûtes, l'air par de petites flûtes, le feu par les violons.

Séduit par ce développement compliqué, le compositeur allemand Werner offre un *Instrumental-calender* représentant les douze mois de l'année. Il prend soin

de tenir compte de la longueur des journées et des nuits au mois de février; comme elles ont une durée de dix et quatorze heures, Werner se croit obligé d'écrire des reprises de menuet comprenant dix et quatorze mesures! Musique purement cérébrale, musique spéculative et qui entraîne bien loin des sources les plus pures de la musique descriptive. Haydn devait la rénover, toujours dans la branche orchestrale, et quelques-unes de ses symphonies ont été baptisées : *le Départ*, dans laquelle l'action suit de près l'affirmation, *la Chasse*, *l'Ours*, *la Poule* et *la Cloche*. L'exemple le plus émouvant de musique descriptive n'est-il pas offert par Beethoven qui sut, grâce à la prestigieuse magie du souvenir, introduire dans la « scène au bord du ruisseau » de la *Symphonie pastorale* le chant de la caille, du rossignol et du coucou, silencieux pour lui depuis des années.

La musique descriptive entre provisoirement dans une phase nouvelle; celle de la retraite; une petite sœur lui est née, qui grandit rapidement sous les efforts de Liszt et de Berlioz : la musique à programme, que ces deux compositeurs surent imposer. Ils estiment que la musique peut et doit exprimer des idées poétiques; dans un but défini, ils donnent des titres précis à leurs compositions, comme Liszt dans ses poèmes symphoniques : *Mazepa* d'après Victor Hugo, *les Préludes* illustrant les Méditations poétiques de Lamartine, ou *Dante* inspiré de *la Divine Comédie*.

La musique à programme demande à l'auditeur plus d'effort de compréhension que la musique descriptive. L'une le met en présence de phénomènes qu'il reconnaît, l'autre lui laisse tout le loisir d'élaborer un plan à son gré, de suivre avec plus ou moins d'exactitude le développement voulu par le compositeur. Celui-ci a plus de latitude dans la musique à programme, tandis que la musique descriptive, entendue dans le sens véritable du mot, l'oblige à se plier aux lois de la nature.

Après Liszt et Berlioz, promoteurs de la musique à programme, Wagner esquisse un retour vers la musique descriptive, notamment dans *les Murmures de la forêt* traduits avec une étonnante véracité, peut-être un peu aussi dans le Prélude de *l'Or du Rhin* où il peint fidèlement un fleuve puissant, au cours lent et calme. Vincent d'Indy dans *l'Etranger*, Debussy dans *la Mer*, dépeignent à merveille les ondes mouvantes. Il est curieux de constater que des œuvres nettement descriptives, comme certains préludes de Claude Debussy, ne sont pas une transposition directe des phénomènes de la nature, comme on pourrait le croire.

En effet, Claude Debussy baptisait la pièce après sa composition, suivant l'idée qu'elle évoquait pour lui. Il écrivait alors ce nom de baptême après la dernière mesure, comme on peut le constater.

La musique descriptive et la musique à programme voient à nouveau s'ouvrir des possibilités nouvelles. Le cinématographe leur assure un large développement, les progrès de l'industrie et du machinisme également.

Au lieu d'imiter le gazouillement des oiseaux, ou le souffle du vent, Honegger décrit une locomotive dans *Pacific 231*, tandis que Mossolov exalte avec succès la beauté âpre, rude, d'une « fonderie d'acier ».

Il est à remarquer qu'un mouvement intense règne dans ces œuvres plus ou moins harmonieuses; elles apportent un reflet fidèle de la vie active, haletante, bruyante du xx^e siècle, dont elles sont le vibrant témoin.

Les films documentaires incitent, eux aussi, nos compositeurs à écrire de la musique descriptive; tantôt ils doivent imiter le bruit de la source qui coule, ou du vent dans les arbres. La technique de la musique descriptive au cinéma n'est pas encore définitive. En effet les producteurs de films n'ont pas toujours recours aux musiciens pour fixer les bruits de la nature, traduits maintenant par des moyens scientifiques sous la direction d'ingénieurs du son. L'art n'y trouve pas actuellement sa place. Mais il y a beaucoup à faire pour les compositeurs dans ce domaine encore en friche, pour obtenir un parfait synchronisme entre la vue et l'ouïe. Certaines partitions de films, après avoir rempli le but primitif, émigrent des salles de cinéma au concert, telle que celle de *la Croisière jaune* de Claude Delvincourt qui nous décrit avec bonheur l'Himalaya « le toit du monde ».

Quelques-uns de nos compositeurs ont recours aussi à la forme descriptive, mais ornée de paroles choisies; c'est ainsi que se présente *le Cantique du Rhône* de Darius Milhaud, écrit *a capella*, comme les œuvres de la Renaissance.

En résumé, il semble que la musique descriptive fasse une lente et sûre ascension, soulignée à certaines périodes par un épanouissement magnifique. Elle régnera en souveraine dans le royaume de la musique, du fait des découvertes modernes qui lui donneront un nouvel essor.

W.-L. LANDOWSKI.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *Catherine Empereur*, pièce en trois actes et cinq tableaux de M. Maurice ROSTAND.

Catherine I^{ère}, née de paysans, veuve du tsar Pierre le Grand, est une des figures les plus attachantes de l'histoire. Elle se méfiait peut-être des hommes autant qu'Elisabeth d'Angleterre, venue sur notre machine ronde un siècle plus tôt; mais pour les dominer, bien loin de s'abstenir de leurs embrassements, elle les faisait mener de force sous sa custode. Et c'est là le côté de son caractère qui a inspiré à M. Maurice Rostand la pièce fort intéressante que nous donne aujourd'hui l'Odéon.

Voici le résumé de cette pièce: le comte Zavadovsky a été enlevé, sur l'ordre de l'Impératrice, et enfermé au palais. Elle ne lui veut pas de mal., bien au contraire; il a été choisi pour la couche de l'insatiable Catherine, un autre, sans doute, sera choisi le lendemain! La tsarine est encouragée dans ces comportements par le Général Potemkine, jadis son premier favori et toujours son conseiller. Mais Catherine a l'air d'attacher trop de prix à l'amour de Zavadovsky et ne le remplace pas par un nouvel amant avec sa désinvolture coutumière. L'Impératrice, reconnaissant la justesse des remarques de Potemkine, finira cependant par chasser Zavadovsky (ce qui n'ira pas sans peine). Les années passent, les amoureux d'une nuit passent aussi, jusqu'au jour où le cœur de la tsarine est pris et bien pris. Son vainqueur est un jeune homme nommé Zoubov, qui se moque d'elle. Comme Potemkine veut encore la sauver d'elle-même, c'est celui-ci qu'elle exile.

Zavadovsky, à son tour, voudra épargner à Catherine la honte de ces amours, qui, d'une reine grande autrefois, ne font plus qu'une vieille femme ridicule. Après une scène violente, il offre à Catherine de tuer

Zoubov. Elle accepte. Il revient, peu après, lui annoncer que Zoubov n'est plus, mais c'est pour l'éprouver; en réalité Zavadovsky n'a pas assassiné Zoubov, et c'est en serrant ce dernier dans ses bras qu'elle mourra comme une lionne vaincue.

Comme on le voit par ce bref compte rendu, l'Impératrice nous est assez peu apparue dans la pièce de M. Maurice Rostand (malgré l'assassinat du tzarévitch Ivan, assassinat exigé par Potemkine, et qui est si bien en dehors de l'action que je ne vous en avais pas parlé jusqu'ici); c'est la femme folle de son corps que l'auteur nous a présentée. Je suis heureux d'écrire qu'il l'a fait avec beaucoup de talent, et que le public prend un indéniable plaisir à son dialogue pittoresque, toujours vraisemblable et humain.

M^{me} Yvonne de Bray, grande artiste, qui sait exprimer avec infiniment de souplesse toute une gamme de sentiments, est remarquable dans le rôle de Catherine. Le reste de l'interprétation est un peu inégal; toutefois, M. Louis Seigner est excellent en Potemkine, M. Raymond Girard très émouvant en tzarévitch, M. François Rozet séduisant et sympathique en Zavadovsky.

Des arrangements musicaux de M. André Cadou enrichissent fort agréablement la mise en scène, qui serait pauvre sans cet apport précieux.

Marcel BELVIANES.

Théâtre des Deux-Masques. — *Les Mauvais anges*, pièce en trois actes et cinq tableaux de M. VANDÉRIC, d'après *Wuthering Heights*.

Que reste-t-il du célèbre roman d'Emily Brontë, après ce découpage scénique dont M. Maurice Rostand fut, paraît-il, l'inspirateur? Pas grand'chose. Et l'auteur ne peut guère en être incriminé. Son travail a été honnête, respectueux et même souvent assez adroit. Mais que pouvait-on traduire de ce livre passionné et sauvage? C'est l'âme même de la jeune romancière anglaise qui resplendit à chaque page de son œuvre. Ses personnages nous apparaissent, sinon familiers, du moins singulièrement attachants. On ne peut reprocher à M. Vandéric d'avoir affaibli l'ouvrage; mais les héros de *Wuthering Heights* n'ont plus cette sorte de pureté dans la violence, ce charme étrange et indéfinissable qui nous faisait aimer, malgré tout, l'effarant Heathcliffe ou Cathy l'hystérique. Encore cette dernière est-elle sauvée en partie par Lucienne Bogaert, dont la grâce inquiétante, la naïve perversité sont inimitables.

Ce qui nous gêne aussi, en cette adaptation, c'est l'obligation dans laquelle s'est trouvé l'auteur de supprimer la seconde partie du roman. Il était impossible, en effet, d'affronter, sans redites, deux générations aux tares par trop héréditaires. Puis, combien d'actes aurait-il fallu? Mais le dernier tableau, ici, ne porte guère. La mort de Catherine, pleurée simultanément par Linton et par Heathcliffe, prend une valeur d'apothéose absolument déplacée.

J'ai dit combien le talent de Lucienne Bogaert s'adapte avec bonheur au rôle de Catherine. Celui de la sage Nelly est tenu excellemment par M^{me} Cécile Didier. Mais l'interprétation masculine est faible, et M. Jean Servais ne peut être loué que pour sa mise en scène ingénieuse. Malheureusement, le vent gémissant dans la coulisse ne suffit pas à créer l'atmosphère du site désolé des Hauts de Hurle-Vent.

Denyse BERTRAND.