



Dans son numéro du 15 octobre, notre confrère *Je Sais Tout* commence la publication d'une suite d'articles, dans lesquels les maîtres du théâtre contemporain racontent leurs impressions de « premières ». C'est Camille Saint-Saëns qui ouvre la série par le récit de quelques mémorables représentations: *Tannhäuser*, *Carmen*, *Mignon*, *Faust*, *Mireille*. Les souvenirs qu'il évoque à propos de *Mireille* nous ont paru particulièrement intéressants. Nous les reproduisons ici.

Mireille

est une œuvre inconnue

'dit

M. C. Saint-Saëns

Mireille n'est pas seulement une œuvre méconnue: c'est une œuvre inconnue.

Après *Faust*, Gounod voulait donner une œuvre d'une importance égale mais d'un caractère tout différent; le poème de Mistral faisait alors grand bruit, et Gounod trouvait dans ce sujet séduisant l'occasion d'opposer le Midi au Nord, la Provence à l'Allemagne; rien d'étonnant, dès lors, qu'il se fût fixé sur lui. Il en parlait beaucoup et chantait à qui voulait la fameuse chanson: *O Magali, ma bien-aimée*, le duo: *Oh! c' Vincent comme il sait gentiment tout dire!* qu'il interprétait avec son charme irrésistible. Quand l'œuvre fut achevée, il y eut une audition intime, que j'eus l'honneur d'accompagner, de fragments chantés par l'auteur et la vicomtesse de Granval, une des interprètes préférées du maître. *Mireille* était alors un grand ouvrage: les rôles de Vincent, d'Ourrias, de Taven avaient une tout autre importance qu'à présent; Vincent avait une sœur qui a disparu depuis. La scène de la Crau était extrêmement développée; elle exigeait de la part de l'interprète des moyens extraordinaires que l'on trouve seulement chez les Valentines et les Brunnhildes. Gounod me chanta cette scène un jour. « Mais, lui dis-je, jamais Mme Carvalho ne pourra chanter cela! » — « Il faudra bien qu'elle le chante! » me répondit-il en ouvrant des yeux effrayants. Au cours des répétitions, la cantatrice comprit que la tâche dépassait ses forces; l'auteur tint bon. On se disputa, les choses allèrent si loin qu'on échangea du papier timbré. « Attendu, disait l'avoué, que M. Gounod demande l'effet de sa musique à des *vociférations* »... Je cite de mémoire, mais je garantis l'authenticité du mot souligné.

A cette époque (1864) le grand Opéra jalousait la faveur dont jouissait auprès du public le théâtre de Carvalho. Comment Gounod ne porta-t-il pas son nouvel ouvrage rue Le Peletier? Il y eût trouvé la voix résistante de Marie Sasse, et le seul

cadre suffisant à la mise en scène de son œuvre nouvelle.

Mais Gounod, en apparence autoritaire, capable de violences, de colères terribles, dépensait son énergie dans ces colères et ces violences pour devenir ensuite faible comme un enfant; une volonté persistante en venait à bout. Il céda; il raccourcit de moitié la scène du Désert et ajouta en revanche au rôle de Mireille le joli morceau: « Heureux petit berger », pour que la cantatrice pût y utiliser ses qualités de douceur et de finesse. Le rôle s'amointrisait.

Ce fut bien pis avec le rôle de Vincent, dévolu à un ténor que je m'abstiendrai de nommer, bien que son nom réel et son nom de théâtre soient présents à ma mémoire. Cet artiste de valeur était sur son déclin; au cours des répétitions, son insuffisance vocale s'accusait de plus en plus; au lieu de lui retirer le rôle, on lui retirait de la musique et le rôle allait se rétrécissant peu à peu comme la Peau de chagrin de Balzac. Un duo disparut au détriment du rôle d'Ourrias qui périssait aussi; celui de Taven également, si j'ai bonne mémoire.

L'ouvrage arriva donc devant le public n'étant plus que l'ombre de lui-même; de plus, la scène du Théâtre-Lyrique ne pouvait suffire aux exigences du tableau fantastique, malgré l'habileté et les efforts du célèbre directeur.

Ayant suivi pas à pas la préparation de *Mireille*, la voyant ainsi déchuë, j'étais fort inquiet sur son sort; je ne me trompais pas. Le premier acte fut un triomphe. Mais après, le public se refroidissait sensiblement, et quand vint la scène des noyés, quand des *couics* désastreux se firent entendre et détruisirent toute illusion, provoquant même des envies de rire, la partie parut bien compromise.

Vint l'acte de la Crau. La délicieuse chanson du pâtre, l'ariette de Mireille plurent beaucoup. Mais la grande scène arrivait! et bien que réduite dans de grandes proportions, elle dépassait encore les forces de l'artiste prise de peur et qui semblait, à la fin de cet air redoutable, rendre l'âme sur la scène. Ce fut une catastrophe.

A la fin de la soirée, j'allai sur le théâtre où j'avais mes grandes entrées, et j'y trouvai auteurs et directeur dans un état d'énervement dont rien ne saurait donner une idée, le directeur voulant imposer des coupures, les auteurs ne voulant pas entendre parler. Michel Carré lança le mot de cinq lettres que tout le monde connaît et disparut. Barbier, Gounod et Carvalho s'engouffrèrent dans le cabinet directorial; je m'y insinuai et m'assis par terre, dans un coin, pour voir la scène qui promettait d'être curieuse; les interlocuteurs étaient tellement surexcités qu'ils ne s'en aperçurent pas. Et alors, hurlant, bondissant, criant tous à la fois, ils me donnèrent le spectacle le plus étrange que j'aie vu de ma vie, et le plus instructif; car de ce jour je pris la résolution de garder toujours mon

sang-froid dans les discussions théâtrales. Quand ils eurent bien hurlé, bien bondi, bien frappé à grands coups de poing sur la table, ils s'enfuirent chacun de leur côté. Le lendemain, Carvalho faisait tout ce qu'il voulait sans consulter les auteurs.

L'œuvre ne s'en porta pas mieux. Plus tard elle reparut, encore amoindrie, réduite en trois actes, et, depuis, elle se traîne, à jamais déshonorée, beau papillon aux ailes froissées et brisées qui ne retrouvera jamais son éclat.

J'ai lu quelque part que Gounod, dans *Mireille*, avait essayé de rompre avec la tradition de Meyerbeer pour se rallier aux théories de Wagner. Cette phrase étonnante méritait d'être conservée, ne fût-ce que pour consoler les artistes des jugements parfois étranges de certains critiques.

C. SAINT-SAËNS.
de l'Institut.

TECHNIQUE PIANISTIQUE

Faut-il Articuler

?

Les temps ne sont pas si loin encore où la méthode pianistique prônant l'*emploi continu* du jeu articulé était généralement enseignée en France, et jouissait des faveurs officielles. Mais la réaction a surgi rapide et violente: et, maintenant que les partisans de l'ancien état de choses sont beaucoup moins nombreux, il n'est pas rare de rencontrer des pianistes qui recommandent, avec une intolérance digne de ceux qu'ils ont combattus, l'exclusive pratique du jeu allongé. La logique nous porte à trouver ces deux opinions excessives; et le sens de la modération, toujours faiblement apprécié par les foules, nous incite à croire que la vérité gît sans doute dans la combinaison des deux manières... Cependant nous ne pouvons nous défendre de penser que l'unique exercice du jeu allongé, qui est la façon *instinctive* de jouer du piano, offre moins d'inconvénients que l'adoption intransigeante du jeu articulé.

En effet, une personne, complètement ignorante de la technique du piano, placée devant un clavier, laissera bas son poignet et posera ses doigts allongés sur les touches. Si elle frappe une suite de quelques notes, elle ne songera même pas à plier les phalanges: elle conservera les doigts contre les touches sans les relever au-dessus du niveau du clavier; ou si elle le fait, ce sera exceptionnellement, par une bien compréhensible maladresse de débutant, par un manque d'indépendance. Mais supposons que le travail ait développé le mécanisme de cette personne: elle possédera, *sans avoir jamais* articulé, la force des doigts, la vélocité, la régularité, et disposera de tous les nombreux et si différents timbres qu'un habile virtuose moderne peut

et doit obtenir d'un instrument réputé de son uniforme.

L'articulation, dont les débuts sont au moins pénibles, sinon presque douloureux, donnera elle aussi aux doigts la force musculaire et la vélocité; et, par les efforts auxquels elle les astreint, elle en développera la souplesse. Si je comprends comment l'étude articulée du piano engendre la première de ces qualités, l'acquis incontestable de la seconde, la vélocité, me surprend un peu, songeant à la gymnastique compliquée et fatigante à laquelle, entre chaque attaque, l'articulant oblige ses doigts. Mais cette vélocité et cette force souffrent d'un défaut capital: elles sont irrégulières. De longueurs différentes, levés à des hauteurs différentes aussi, les doigts en retombant enfonceront les touches parfois trop tôt, parfois trop tard, plus ou moins entièrement. A cela je sais que l'on objecte qu'il est possible, avec le travail, d'habituer les doigts à s'élever au même niveau. Sans doute; mais il faudra alors combiner un difficile équilibre entre la force inhérente à chaque doigt et la hauteur qui lui aura été assignée. Et je me demande si le résultat vaudra réellement la peine de se soumettre à cette tâche très longue et très ingrate. Car, à l'encontre du jeu allongé, le jeu articulé ne connaît qu'un seul timbre: une sèche et grêle netteté, un peu comparable comme sonorité au xylophone, et qui ne sait trouver un juste emploi que rarement (dans certaines œuvres rhapsodiques de Liszt; dans quelques pages, évocatrices de guitares, de la musique espagnole moderne). Du reste ce timbre n'est qu'une des multiples faces du *staccato*, lequel peut être obtenu avec le jeu allongé en plaçant la force de la percussion dans l'extrémité des premières phalanges; tandis qu'en articulant, nul ne pourra avoir le gras legato, le cantando délicat, le fondu, la longueur de vibrations et l'égalité impeccable du jeu allongé. Le piano sous des doigts obstinément arrondis ne sera qu'un instrument monochrome; et la variété de l'interprétation n'existera que dans ce moyen vite fastidieux, l'intensité plus ou moins grande de la force de l'attaque; l'articulation ne permettant point en l'attaque la diversité du *mode*.

Pourtant l'histoire des instruments à clavier nous démontre la suprématie du *mode* d'attaque sur la force d'attaque. Alors que la force ne peut suppléer au *mode*, celui-ci s'est à lui-même suffi plusieurs cent ans; étant généralement le seul possible aux clavecinistes et aux organistes (actuellement, pour ces derniers il en est encore ainsi).

Et, en l'absence d'écrits, ceci devrait surabondamment prouver que l'articulation n'était employée qu'exceptionnellement par les anciens maîtres du clavecin. Mais les écrits nous sont restés! Ils ne manquent pas sur Mozart, et son père nous dépeint son jeu comme allongé. Quant à J. S. Bach, Forkel rapporte qu'il n'articulait pas. Or Bach, qui sûrement enseigne ses fils, dont

Philippe-Emmanuel, selon les principes dont il usait, se vantait de suivre l'école de Buxtehude. D'autre part nous savons que la technique de Haendel se rapprochait sensiblement de celle de Bach. Rameau, plus formel que quiconque, a dit dans sa méthode de clavecin: « les doigts devront être posés sur les touches ».

Désormais la désaffection par les pianistes du jeu articulé s'affirme générale. Mais constatons pourtant, avant de finir, que les rois des virtuoses, Liszt et Rubinstein, à l'époque où cette méthode était presque partout adoptée en France, n'articulaient pas. Liszt, par génie; car, plus intuitif qu'observateur, il est certain qu'il conseilla le jeu articulé jusqu'à ce que son élève, Miss Fay, qui revenait d'entendre Deppe, lui fit remarquer qu'il jouait allongé!!! (1).

Chez Rubinstein la pratique du jeu « gras » était consciencieuse: et, de nos jours, ceux qui furent ses principaux disciples, les Busoni, les Lamond, pour citer les noms les plus glorieux sont justement admirés pour la beauté et la puissance de leur sonorité. Or, cette longueur des vibrations, cette exhubérante richesse de timbres qui permettent les extériorisations musicales les plus émouvantes, ne peuvent exister que par le jeu allongé seul; ainsi du legato, ce legato si remarquable en Harold Bauer. Et c'est encore la pratique de ce jeu qui fait la base du célèbre enseignement de Leschetitzki de Vienne. N'est-il pas maintenant jusqu'au Conservatoire de Paris où ce jeu ne soit recommandé, parfois même imposé à l'exclusion de l'autre, par certains professeurs et jeunes suppléants!?... Tandis que les plus brillants des anciens élèves de cette école relèguent tous peu à peu l'articulation à sa place indiquée: parmi les exercices, pour développer la souplesse et la force musculaire des doigts; à vrai dire les seuls avantages sans restrictions qu'elle offre.

Paul MARTINEAU.

PAUVRE BEETHOVEN!!

Après C. Franck, voici Beethoven..., en attendant Bach.

Cela devait arriver!

Après C. Franck mis à mal par notre ami Casella, voici Beethoven, l'inattaquable Beethoven qui comparait devant le tribunal de l'école moderne.

M. Emile Vuillermoz, le très distingué critique de *Comœdia* n'hésite pas, après le festival où M. Pierné conduisit l'ouverture de Léonore, le chant élégiaque, le ballet de Prométhée et la Messe en ré, à se faire l'avocat général de l'accusation: « Un jour, dit-il, on pourra sans doute affirmer que le meilleur du génie de Beethoven n'est pas d'ordre purement musical et que la sublimité de sa conception artistique s'accommode parfois miraculeusement d'une mélodie banale, d'une harmonie conventionnelle, d'une orchestration plate, et d'une sonorité sans attrait ».

A qui le tour?

(1) Ce trait est conté tout au long dans l'attachante *Introduction à la Technique du Piano* de Jean Huré, digne préambule d'un ouvrage original et étonnamment complet dans sa concision.



La « Terre Promise »

Oratorio en trois parties, de Camille Saint-Saëns

M. C. Saint-Saëns a très justement dit, dans l'un de ses écrits, que sa « fonction naturelle » était de produire de la musique, « comme un pommier produit des pommes ». Le maître, vient de nous donner à nouveau une preuve de l'étonnante sève qui continue — et il semble bien qu'elle doive continuer toujours — à vivifier ce splendide spécimen d'arbre musical.

The Promised Land (La Terre Promise), qui forme l'œuvre 140 du maître français, est un Oratorio pour soli, deux chœurs, et orchestre, sur un texte anglais de Hermann Klein qui emprunte et adapte plus ou moins heureusement la donnée biblique du départ du Peuple d'Israël pour la Terre Promise, sous la conduite de Moïse et d'Aaron. On sait que les Anglais ont gardé comme une empreinte ineffaçable la venue — on pourrait dire la domination — de Haendel dans leur patrie. Est-ce afin de satisfaire ce goût du public anglais pour les longues auditions d'une musique pompeuse que Saint-Saëns s'est souvenu de Haendel, ou est-ce parce que la main, ou mieux la « poigne » de ce géant s'impose désormais à tout auditeur et à tout compositeur d'oratorio biblique?

Toujours est-il que la partition d'aujourd'hui possède des traces manifestes de l'influence haendelienne. Un critique judicieux a écrit, autrefois, que Saint-Saëns avait à sa disposition le « métier » propre de tous les maîtres qu'il avait étudiés: « il écrirait à volonté une page de Bach, de Mozart, de Beethoven, etc... » Dans la *Terre Promise* Saint-Saëns a écrit plusieurs pages de Haendel (voire même de Bach), notamment dans les chœurs, dans les récitatifs, et dans le Quartett qui forme le n° 9 de la partition, et où on trouve jusqu'au rythme trochaïque solennel, si cher à l'autre « grand Frédéric ».

L'Ouverture, de forme libre, emprunte comme thèmes les principaux motifs des airs de l'oratorio. Ce sont: une double idée de phrases plaintives superposées:



un thème rythmé et chromatique, qui se superpose à lui-même en entrées successives et sert de basse pour amener le retour de l'idée primitive, avant la fin de l'ouverture:



un motif épisodique en croches:



enfin un thème, présenté d'une façon peut-être