

LE MENEESTREL

5054. - 95^e Année. - N^o 10.



Vendredi 10 Mars 1933.

LE CHANT



UNE remarquable étude publiée dans *le Meneestrel* (29 juillet et 5 août 1932) et concernant « la crise du théâtre lyrique », par un de nos plus distingués compositeurs, M. Max d'Ollone, se termine en déclarant que « la foule réclame de la musique qui vienne du cœur et qui chante ». Dans les lignes suivantes, j'ai voulu présenter une étude condensée et synthétique de ce *chant* qui s'adresse si directement à la sensibilité de notre être en raison d'une puissance expressive qui sait pénétrer dans tous les cœurs.

Le mot *chant* est considéré ici dans le sens de mélodie vocale, air, thème.

De tout temps, l'homme a éprouvé le besoin d'exprimer ses sentiments, ses impressions en donnant à sa voix des inflexions et des élans plus vibrants que ceux de sa *voix parlante*. La *voix chantante* résulte de cet état de choses d'où est également né le chant populaire. Chaque peuple, chaque pays ont trouvé pour leurs chants des accents personnels. Ces accents diffèrent entre eux de caractère et d'expression. L'esprit de l'homme fut toujours prosaïque, mais son âme poétique est musicale. Cette âme aima exprimer par le chant ses joies et ses douleurs, ses enthousiasmes et ses passions. Le chant en solo, les hymnes et les cantiques en réunion de plusieurs voix, se répandirent progressivement de siècle en siècle en se transformant conformément aux nouvelles découvertes résultant des progrès de la science et de l'art. On vit alors comme une chaîne solides'agrandissant d'année en année, et gagnant sans cesse en puissance. Le chant se répandit dans toutes les classes sociales comme un soleil radieux qui donne la chaleur et la fécondité.

A la fin du Moyen âge et à la Renaissance (xv^e et xvi^e siècles) le chant à plusieurs voix prit un heureux développement avec des maîtres qui furent les créateurs des premiers essais d'une science harmonique avec des tendances inventives. L'art musical de la Renaissance fut un art mondain pratiqué dans les palais des rois, des grands seigneurs. Dans les chapelles et les maîtrises des églises catholiques, un art musical religieux est constitué. Plus tard, ses éléments donneront naissance à un art profane avec le drame lyrique et ses chants expressifs et passionnés.

Cependant, les classes populaires et paysannes ont également le goût du chant. Les chansons tour à tour légères, gaies, sensibles et les airs de danse pleins de couleur et d'entrain se font entendre dans les ateliers et les campagnes.

A l'époque de la Renaissance, les principes d'une phraséologie musicale ne sont pas encore établis. Les airs de

danse et les chansons ont donc une forme embryonnaire et libre.

Le xvii^e et le xviii^e siècles vont voir naître les premiers essais du drame lyrique et de l'opéra-comique, lesquels, de progrès en progrès, atteindront des développements grandioses.

La science acoustique va s'enrichir de découvertes importantes. On voit alors la science de l'harmonie s'établir avec des règles et des principes qui mettront en lumière des éléments précieux à la composition musicale dans toutes ses formes. Il est intéressant d'examiner la clarté et la simplicité dans les accents mélodiques des chants de la fin du xvii^e siècle et de tout le xviii^e. Cette clarté et cette simplicité se remarqueront dans les rythmes, les modulations, les formules et, aussi, dans l'harmonisation de ces chants qui se bornait dans un rôle de modeste accompagnement instrumental.

Mais il y a une loi de progrès et de transformation, qui conduit impérieusement l'esprit humain et à laquelle, successivement, les compositeurs de musique se conformeront avec un entraînement qui les poussera à créer de nouvelles formes, de nouvelles formules d'un caractère progressivement plus compliqué, plus scientifique; toujours avec le constant désir d'apporter des éléments nouveaux afin d'augmenter la puissance expressive des chants. Cette activité innovatrice n'a jamais cessé de se produire jusqu'à l'heure actuelle.

Le xix^e siècle fut particulièrement ouvert au rayonnement de la mélodie expressive du chant théâtral. Il semble qu'au xix^e siècle, le chant mélodique soit arrivé à son apogée de gloire, avec une variété considérable dans les rythmes, dans la force expressive d'une musique qui chantait en gouvernant le goût et la passion des auditeurs charmés et toujours avides d'entendre de nouveaux chants, tout en continuant à réentendre ceux déjà créés. La composition musicale théâtrale, successivement avec Mozart, Beethoven, Gluck, Grétry, Boieldieu, Auber, Rossini, Meyerbeer, Verdi et tant d'autres, a vu naître des ouvrages dans lesquels la mélodie s'élève jusqu'aux cimes les plus élevées avec des chants sublimes, de tous caractères, de tous styles, de toutes couleurs qui illuminent le monde tant ils sont promoteurs de chaleur, d'émotion, de sensations d'art dans tous les cœurs, dans toutes les âmes de notre humanité.

A cette époque la mélodie fut souveraine. On chantait partout. Il se produisait alors un excès de mélodie chantée. Puis survint un système de composition musicale dans lequel l'harmonie ne se bornera plus au rôle de simple accompagnement. Au moyen d'une savante fusion avec la mélodie elle formera un ensemble d'intense expression pouvant satisfaire à la fois les goûts scientifiques et avides de nouveauté des artistes et ceux des amateurs passionnés de beaux chants enrichis d'une harmonie remplie d'intérêt et de force. Alors,

apparaît dans le monde musical un astre nouveau vers la seconde moitié du XIX^e siècle en la personne de Richard Wagner qui vient transformer dans le drame lyrique les usages adoptés précédemment. L'orchestre désormais va prendre une importance qu'il n'avait pas auparavant dans l'expression des sentiments. Les airs de forme traditionnelle sont abandonnés. L'élément vocal fusionne avec l'orchestre et perd parfois sa suprématie souveraine. Les théories wagnériennes bouleversent les goûts, les tendances, les habitudes du monde musical qui va se partager en deux camps : l'un adoptant avec enthousiasme les procédés nouveaux, l'autre restant fidèle à la tradition.

On voit alors apparaître successivement, avec les compositeurs Gounod, Massenet, César Franck, Fauré et leurs imitateurs, un style mixte déjà entrevu avec Schubert, Mendelssohn, Schumann, et continuant les usages mélodiques antérieurement en vigueur, mais en donnant à leur chant un caractère moins formulaire, une déclamation plus libre avec une harmonisation et une orchestration prenant une importance plus puissante, plus recherchée et parfaitement adéquate à l'expression des sentiments et des situations de l'action dramatique.

Enfin, en poursuivant l'examen des travaux de la fin du XIX^e siècle, nous allons voir surgir un certain nombre de compositeurs de très haute valeur, épris de nouveauté. Ne trouvant pas dans les procédés alors usités, les éléments nécessaires à la réalisation de leurs aspirations, ils n'hésitent pas à transgresser tous les principes en usage dans une tradition qu'ils dédaignent. Ils vont chercher leurs effets dans un système d'écriture harmonique qui s'éloigne absolument des lois ordinaires. L'harmonie dissonante qui auparavant venait entourer l'harmonie consonante, laquelle formait le pilier solide contre lequel le langage musical venait s'appuyer, vient prendre un empire considérable dans l'écriture musicale. Alors, la pauvre mélodie, le chant des anciens compositeurs perdent leur rayonnement de premier plan.

On donna le nom de *Modernisme* au nouveau système de composition, désignant toute musique opposée aux formules, aux règles de l'art précédemment en vigueur. Richard Wagner n'était pas allé aussi loin ; sa réforme s'était surtout attaquée à la forme des airs en poursuivant l'amplification du rôle de l'orchestre dans l'expression dramatique, et l'abandon complet de certaines formules vocales et ornementales venues d'Italie. Wagner respecta le chant et la mélodie au milieu d'une déclamation particulière à son génie. Les trouvailles harmoniques de nos modernistes révèlent une science profonde et une ingéniosité absolument remarquables, lesquelles ne devraient se signaler que dans la musique pure et symphonique d'où la voix humaine est absente. La grande majorité des opéras nouveaux représentés depuis le début du XX^e siècle semble soumise à cette nouvelle doctrine plus favorable aux sonorités orchestrales, auxquelles elle apporte le scintillement de ses inventions harmoniques, qu'au développement normal et naturel de la mélodie.

Nos maîtres modernistes veulent rompre un chant qui est à leurs yeux trop explicite, et modérer le rythme de ses sons en le rendant plus déclamatoire que réellement musical. Alors l'enthousiasme de la pensée, son lyrisme, sa sensibilité ne peuvent pénétrer dans l'esprit des auditeurs non initiés et non musiciens qui ont besoin de clarté, tant leur cœur aspire à des émotions

profondément et naturellement ressenties. Le public, surtout celui qui n'est pas instruit musicalement, aspire au chant ; non pas au chant banal qui court les rues, mais au chant expressif qui va droit au cœur qui l'a inspiré.

Le modernisme se maintiendra-t-il avec des procédés qui souvent ne peuvent s'autoriser que du caprice et de la fantaisie, puisqu'ils s'éloignent de tout ce qui émane d'une tradition scientifique ? Ce caprice et cette fantaisie intéressent singulièrement le musicien assez instruit pour les comprendre, mais présentent-ils un élément de progrès ? Ne risquent-ils pas de révéler une sorte de lassitude décadente du cerveau producteur, comme cela a lieu chez les peuples enivrés de liberté et qui tombent dans le désordre ? Pas de durée possible pour une œuvre quelconque, si l'on ne donne pas une règle à la pensée ! Certainement, on n'écrira plus des chants analogues aux anciens qui provoquaient chez nos aïeux et provoquent encore de nos jours chez un grand nombre de contemporains tant de vibrantes émotions, comme par exemple : « J'ai perdu mon Eurydice » d'*Orphée* de Gluck ; « Une fièvre brûlante » de *Richard-Cœur-de-Lion* de Grétry ; « Amour sacré de la patrie » de la *Muette* d'Auber ; « O Mathilde » de *Guillaume Tell* de Rossini ; « Rachel quand du Seigneur » de la *Juive* d'Halévy ; « Casta Diva » de la *Norma* de Bellini ; « O mon Fernand » de la *Farorite* de Donizetti ; des stances de *Sapho* de Gounod et tant d'autres chants qui sont classés parmi les plus sublimes du répertoire dramatique et lyrique. On créera alors d'autres chants en empruntant aux anciens leur lyrisme entraînant, illuminé par certains usages d'un modernisme assagi. L'abus de l'harmonie isolée peut parvenir à dessécher la sensibilité du cœur, si elle n'est pas accompagnée de son application simultanée au chant mélodique qui vient exercer son influence intellectuelle et spirituelle dans une matière toute mathématique.

Le modernisme a pris naissance dans une heure de lassitude résultant de l'abus d'une trop grande production mélodique et d'un usage excessif de formules déjà entendues à satiété. Qui sait si les procédés modernistes ne finiront pas par faire naître la même lassitude, après tant de combinaisons polyphoniques qui pourront devenir également formulaires ? Il faut travailler au triomphe intellectuel de l'art musical par l'ensemble des forces de la science ; travailler afin de répandre partout et chez tous cette compréhension parfaite qui a tant besoin de lumière pour pouvoir apprécier la pure beauté et en jouir pleinement.

Un devoir impérieux s'impose à celui qui porte réellement en lui les qualités qui caractérisent l'artiste bien doué intellectuellement et moralement. Ce devoir ne doit pas être absolument une œuvre particulière et personnelle. Il doit s'accomplir pour le bien, pour la jouissance de tous, pour le bonheur des instruits et également des ignorants.

Pourquoi jouissons-nous avec tant d'intensité des splendeurs de la généreuse nature, si ce n'est parce que tous les esprits et tous les cœurs, les mieux doués comme les déshérités, sont capables de les apprécier. Il doit en être de même pour les œuvres artistiques. Les vrais chefs-d'œuvre se trouvent-ils exclusivement parmi les œuvres qui ne peuvent être goûtées que par un petit nombre d'esprits privilégiés suffisamment et techniquement assez instruits pour les comprendre ? N'existent-ils

pas également parmi celles qui font vibrer d'émotion tous les cœurs indistinctement ?

Les rayons du chant humain doivent se rattacher à cette tête, à ce principe qui est le cœur : centre de toutes les émotions, source d'où jaillit l'inspiration qui illumine la vie !

Paul ROUGNON.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de l'Odéon. — *Napoléon*, pièce en quatre actes et trente-trois tableaux de M. SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.

Comme les grands héros de l'antiquité, depuis Achille jusqu'à César, Napoléon a tenté, tente et tentera tous les poètes et les dramaturges de la littérature moderne : des invectives de Victor Hugo à la bonhomie coquette de Victorien Sardou — qui crut avoir dépeint le surhomme dans toute sa grandeur ! — Napoléon fut quelques centaines de fois personnage d'épopée, de roman, de drame, de pièce à grand spectacle et d'opérette.

Le sujet semblait donc usé, d'autant plus usé que sa dernière figure — le Napoléon vaincu, le moins célèbre de tous — venait d'être intelligemment fixée par M. Mussolini dans sa belle œuvre *Les Cent Jours* qui triompha l'an passé sur la scène de l'Ambigu avec M. Firmin Gémier.

Contrairement à toute attente, Napoléon réapparaît sur la scène parisienne, et l'occupe, chaque soir de représentation, pendant quatre heures consécutives, au grand scandale des habitués de l'Odéon que l'on avait accoutumés aux trois heures traditionnelles coupées de bons entr'actes.

M. Saint-Georges de Bouhélier nous donne une pièce qui, sans être d'une originalité étonnante, est singulièrement attachante : nous conduisant de Wilna à Sainte-Hélène, il évite avec un très grand art tous les lieux communs à jamais fixés par les images d'Épinal, et il n'exclut pourtant ni les scènes de bravoure ni les émotions sentimentales...

Pour cet auteur, Napoléon — tout au moins le Napoléon de la campagne de Russie — ne fut point un génie militaire : rien de scientifique dans cet esprit émotif, dans cette âme de poète impulsif et inégal où souffle sans cesse un vent de démente. Aux accès de courage, où reparait le général Bonaparte résolu à tout briser pour arriver au pouvoir, succèdent de lamentables crises de dépression où la fatigue, le repentir et l'âge le disputent au pessimisme et au manque de confiance qu'un rien aura bientôt chassé : et de nouveau ce sont les coups d'audace, les décisions folles qu'une mystérieuse providence brise ou couronne de gloire.

Tous les caractères sont dessinés avec un égal bonheur : la fureur permanente du Tsar, un « discoureur » mystique... et parricide que dévorent l'ambition et le remords inavoué ; la finesse diplomatique d'un Fouché, sans scrupules mais terrible de prévoyance et de perspicacité ; la bonté simple et maternelle de Lœtitia ; la lâcheté d'une Marie-Louise sans honneur, vraie comédienne dont le mensonge est toute la vie, etc., etc.

M. Arquillière a créé un Napoléon humain, profondément humain dans sa force comme dans ses faiblesses : son réalisme saisissant, la sincérité émue de son jeu toujours sobre mais pathétique — ce qui n'est pas un

paradoxe, — tout cela a conquis un public visiblement « sur la défensive » au lever du rideau.

M. Paul Oetty est un Fouché inoubliable. Ce comédien de grande valeur se révèle aussi remarquable dans ce rôle d'intrigant, pourtant si difficile à interpréter, que dans les personnages de bravoure et de panache qu'il campe ordinairement.

Rendons hommage enfin à M. Raymond-Girard, qui semble être abonné au rôle de Neipperg qu'il joue également dans *Madame Sans-Gêne*, à MM. Seigner, Harry-James, Squinquel, Roger Clairval, Chamarat, à M^{mes} Eva Reynal, Duret, Neith-Blanc, et à M^{me} Germaine Rouer qui se sent pourtant peu à l'aise dans le rôle de Marie-Louise, « vamp » historique !

Maurice BOUVIER-AJAM.

Comédie des Champs-Élysées. — *Intermezzo*, comédie en trois actes de Jean GIRAUDOUX. Agrément musical de Francis POULENC.

Isabelle est institutrice d'une petite ville du Limousin. Elle enseigne aux enfants une mystique poétique aussi séduisante qu'obscur et entretient un commerce assez tendre avec le spectre de la région. Tel est le pouvoir rayonnant du rêve et de la poésie que les mœurs et les habitudes de la sous-préfecture en sont bouleversées : les malheureux sont comblés, les pauvres s'enrichissent, la justice et la joie menacent de naître.

Inquiétude des autorités — un inspecteur de l'Instruction est appelé, qui, avec le concours du Maire, du Droguiste et du Contrôleur des Poids et Mesures, instituera une commission chargée de rétablir l'ordre.

Voici donc le point de départ de la dernière comédie de M. Jean Giraudoux. Nous laissons à ceux de nos lecteurs qui assisteront à la représentation de cette œuvre exquise le plaisir de suivre le développement de cette action un peu particulière. Ils verront comment la ville revient à la logique de l'ordre rétabli sous la protection du Fonctionnarisme, comment l'amour du contrôleur remplace de façon plus tangible celui du spectre et guérit Isabelle d'une dangereuse chimère, et ils admireront surtout comment M. Jean Giraudoux sait faire une charmante comédie avec ou malgré l'action la plus indécise et les caractères les plus ondoiyants.

Car *Intermezzo* est une pièce charmante ; et il serait vain de la vouloir ranger parmi les comédies de mœurs, de caractère ou même les féeries. Elle est tout cela, et bien autre chose encore. Elle tire son charme de son imprécision même. Comme l'indique son titre, elle est la récréation de M. Giraudoux, et, si elle répond plus aux sollicitations intimes de son auteur qu'à notre attente, nous devons nous laisser conduire les yeux fermés et les oreilles bien ouvertes au fil de sa souriante insouciance. Dans ce domaine irréel les mots peuvent très bien tenir lieu d'idées. Et les mots de M. Giraudoux sont parfois d'une ironie profonde, et parfois d'une exquise poésie. Enfin, un divertissement ne requiert pas une matière marmoréenne ; l'essentiel est d'y fixer souplement la finesse des traits et la grâce du sourire. Si c'est cela qu'a voulu faire M. Jean Giraudoux, *Intermezzo* est une pièce réussie.

Et c'est également une pièce admirablement jouée. M^{lle} Valentine Tessier et M. Louis Jouvet, qui incarnent les deux formes de l'évasion poétique, l'une par le goût un peu trouble d'un autre monde, l'autre par l'ignorance de celui-ci, sont parfaits dans les rôles d'Isabelle et du Contrôleur. Près d'eux, M. Pierre Renoir, spectre impressionnant et légèrement déclamatoire,