

occupé à chanter à Covent Garden, je visitai New-York ainsi que quelques autres villes des provinces. Vous voudrez bien me permettre de dire quelques mots sur la profession de chanteur.

Pour le chanteur la chose principale est, me semble-t-il, à côté de la belle voix, une bonne et claire prononciation; les chanteurs ne s'en rendent pas toujours compte, et pourtant cette dernière qualité est d'une première importance, aussi bien pour les chanteurs que pour les auditeurs.

Certains musiciens connaisseurs prétendent que l'art du bel canto n'existe plus aujourd'hui. Je puis assurer les amateurs de musique que je ne partage pas du tout ce point de vue, pour le moment. Chacun professeur de chant de quelque importance en Italie l'enseigne et le chanteur qui ne l'a pas appris ne peut, selon moi, jamais arriver à occuper une place en vue de sa profession.

La grammaire de cet art si fin consiste en échelles et exercices. Sans exercice continu la voix ne peut jamais atteindre cette habileté, cette facilité d'attaque et cette agilité, qualités qui sont si nécessaires pour le chant, la bonne exécution et plus la voix est belle et sonore de par sa nature, plus il faut chercher à la perfectionner de telle façon.

Bien entendu le sentiment dramatique est également un facteur très important pour le mérite complet d'un grand chanteur d'opéra, mais cela ne peut être acquis la plupart des fois; c'est là un don de la nature.

J'ai souvent remarqué que les chanteurs d'opéra savent peu de choses on, même, rien du texte et de l'intrigue des opéras où ils prennent part; ils s'imaginent qu'il suffit d'en avoir une vague idée et que tout ce qu'on demande d'eux est de chanter correctement.

Pourtant je suis fermement persuadé qu'une bonne éducation, de même qu'une culture littéraire très soignée, sont inestimables pour un bon chanteur qui veut arriver à un degré de perfection et, à ce sujet, je crois que le chanteur doit soigneusement lire et relire le livret pour être très renseigné sur les idées de l'auteur, la véritable signification des situations et le nœud de l'intrigue; il doit, en outre, se pénétrer, autant qu'il peut, de l'idée du poème et de celle de la partition musicale, afin de savoir très exactement comment tous les rôles doivent être interprétés, de façon à produire la plus grande impression sur les auditeurs.

En ce qui concerne le tabac, quand on n'en abuse pas, je n'ai pas observé qu'il ait été préjudiciable. Cependant j'engage les jeunes chanteurs à être très prudents. Nombre de grands chanteurs ont été des fumeurs passionnés. Mario était un fumeur enragé, et cela ne lui occasionnait aucun préjudice, car il fumait vingt-cinq à trente cigarettes par jour et en Italie où on obtient difficilement de véritables livanes, il fumait fréquemment une centaine de « cavours » par jour.

J'ai toujours souffert des nerfs; cependant je ne saurais dire si cela constitue pour moi un avantage ou un préjudice. Chez moi la nervosité provoque un trouble, mais heureusement un trouble que j'adore lorsqu'il me prend sur la scène.

Il n'y a pas de doute, le système nerveux très susceptible est essentiel pour un chanteur d'opéra qui désire s'élever au-dessus de la moyenne, et peut-être l'on exagérerait pas en disant qu'un homme ou une femme doué d'un tempérament nerveux peuvent, grâce à cette seule qualité, réussir comme artistes lyriques et dramatiques.

Dans cette courte autobiographie, je me suis abstenu, à dessein, d'indiquer les dates auxquelles j'ai pris part à plusieurs opéras, ainsi que d'autres faits secs, lesquels, me semble-t-il, doivent plutôt ennuyer et impatienter le lecteur. Il serait peut-être intéressant que je n'ai jamais eu de rôle ou de partition favorite. J'aime tous mes opéras et tous mes rôles; ce sont là en effet mes bons amis; il m'est indifférent de jouer *Rudolfo*, *Radamès*, *Riccardo*, *André Chénier* ou *Il Duca*. Je suis toujours heureux d'être en compagnie de mes chers opéras.

Ma voix est en ce moment, si j'ose le dire, dans le même bon état qu'elle a toujours été; mais je crois que, malgré que les revenus annuels que me procurent mes tournées puissent, juste titre, être considérés comme élevés, ma carrière ne peut pas continuer éternellement et en tout cas je serai obligé de cesser de chanter en public tôt ou tard — et pas plus tard — je serai au sommet de mon art. Car je veux qu'on garde mon souvenir comme celui d'un chanteur et non comme celui de quelqu'un qui « se sert du chant de temps à autre ».

(Musica 1903).

VIRTUOSITE ET VIRTUOSES

(Suite)

Tandis que le violon ne semblait pas inspirer beaucoup les musiciens français, le clavecin, au contraire, suscita un intérêt général, et nombreux furent les pianistes qui s'illustrèrent à cette époque. Il est intéressant de remarquer que, le luth étant un instrument très aimé, il était naturel que la musique pour clavecin empruntât sa forme principale à celle du luth, c'est-à-dire : la suite de danses stylisées. Le son de ces deux instruments a d'ailleurs quelque ressemblance, ce qui explique que le clavecin ait bénéficié de la sympathie qu'on accordait à son illustre devancier. (Cf. *Gautier*, célèbres luthistes français de la première moitié du dix-septième siècle). Le premier musicien français qui composa pour clavecin fut Jacques Chambonnières (1600-1670), claveciniste de chambre de Louis XIV. *François Couperin*, « le Grand » (1669-1733), dont l'œuvre reflète l'influence de la musique du luth, écrivit de nombreuses pièces de musique initiale (*Le Moulin*, *Les Papillons*, etc.), galantes, alertes, plaisantes, qui figurent au répertoire des pianistes modernes. *Jean-Philippe Rameau* (1683-1764) qui s'illustra comme compositeur de concertos pour clavecin, était en même temps le plus grand compositeur français de son époque. Les « Pièces de clavecin en concert » (1741) sont des joyaux de la musique de chambre ancienne.

Un des contemporains de Rameau est *Domenico Scarlatti* (1685-1757), un des plus grands pianistes de tous les temps, devant lequel Haendel lui-même dut s'incliner, au cours d'un concours qui les opposa l'un à l'autre à Rome (1709). Toutefois, lors d'un concours d'orgue, c'est Haendel qui l'emporta. Scarlatti fut un des premiers concertistes virtuoses au sens que nous donnons à ce mot. Il n'écrivit pour ainsi dire que des pièces de piano, toutes étincelantes. Son jeu était parfait, et son originalité tenait à ses innovations dans la technique du piano (doigté, croisement des mains, etc.). On trouve trace de son influence jusque dans la musique de Mendelssohn et même de Liszt, et on peut le considérer à juste titre comme le père de la technique pianistique moderne.

Avec les musiciens cités plus haut, on arrive à la jonction de deux époques. Dès le milieu du dix-huitième siècle, le style musical subit une transformation radicale qui se réalise pleinement en quelques années. Qu'on examine les dernières œuvres de J. S. Bach et les premières compositions de W. A. Mozart qui appartiennent à deux mondes bien différents, quoiqu'elles soient séparées par une quinzaine d'années seulement!

C'est le commencement de la période où la musique cesse d'être lapanage exclusif de l'aristocratie pour s'adresser à un public de bourgeois, amateurs fervents et cultivés. Dans toutes les grandes villes d'Europe naissent des concertos pour ce nouveau public; à Paris, c'est F. J. Gossec (1734-1829) qui, en 1770, fonde le fameux « Concert des amateurs » et qui réorganise les « Concerts spirituels » existant depuis 1725.

On retrouve dans la nouvelle esthétique musicale les aspirations de l'époque, telles qu'elles apparaissent par exemple dans l'œuvre de J. J. Rousseau (1712-1778), qui demande à la musique une formule simple et humaine plus conforme à la nature. C'est encore à Paris que la lutte entreprise entre la froideur pompeuse des Italiens et l'humanité digne et noble des chefs-d'œuvre de Gluck se termine par la victoire de ce dernier genre, victoire qui tend à abolir chez les chanteurs la manie de l'improvisation. Les compositeurs écrivent dorénavant leurs œuvres telles qu'ils désirent les entendre interpréter. Les chanteurs célèbres ne seront donc plus des « machines vocales », mais des tragédiens lyriques qui enchanteront leur public par la vérité et l'inten-

sité de leur émotion. Ne citons, en passant, que deux grandes cantatrices : *Angela Catalani* (1780-1845) qui remporta d'énormes succès à Paris et dans le monde entier, et *W. Helmine Schroeder-Devrient* (1803-1860), qui se rendit célèbre par son inoubliable création de *Fidèle* (Beethoven).

De même pour les instrumentistes. La musique instrumentale ne vise plus seulement à la virtuosité, mais surtout à l'interprétation, et la « vertu » de l'artiste est précisément de servir de truchement entre l'auditoire et l'œuvre, de doter celle-ci d'une vie propre. (On verra plus loin que cette ligne de conduite n'est pas toujours suivie par les instrumentistes célèbres.)

Parmi les grands violonistes de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, il faut citer avant tous *Giov. Batt. Viotti* (1753-1824), le « père de l'art moderne du violon », qui, dès sa jeunesse, entreprit des tournées de concerts dans l'Europe entière — il se fit entendre pour la première fois à Paris en 1782 — et qui remporta partout des succès sans précédent. On se trouve là en présence d'une nature bien curieuse. Un jour qu'il jouait à Paris devant un public apparemment mal disposé, Viotti ne recueillit point les applaudissements auxquels il était accoutumé. Découragé, à tort ou à raison, il abandonna complètement la carrière de virtuose et ne se produisit plus que dans les cercles d'intimes.

Viotti est le premier d'une lignée de grands violonistes résidant tous à Paris, ce qui a fait parler d'une « Ecole parisienne du violon ». Ne citons que ses deux représentants les plus illustres : *Rodolphe Kreutzer* (1766-1831) qui, à treize ans, composait son premier concerto de violon et dont les « 40 caprices ou études pour violon seul » figurent encore au répertoire des violonistes; *Pierre Rode* (1774-1830), qui représente l'époque de la grande virtuosité et porta plus loin encore la technique instituée par Viotti, mais il ne dépassa jamais les bornes du bon goût musical, avec cette netteté et cette mesure qui sont bien dans l'esprit français.

Si l'on rencontre chez les violonistes de l'école de Paris autant de sobriété et de culture musicale que de technique étincelante, au contraire les triomphes de *Niccolò Paganini* (1782-1840), le plus célèbre violoniste de tous les temps, sont dus uniquement à la virtuosité. Les quelques compositions que nous connaissons de lui (par exemple ses deux concertos en *mi bémol* majeur et *si mineur*) sont en effet un amalgame de trouvailles géniales et de parties superficielles. C'est le virtuose « par excellence », un artiste aussi célèbre par ses aventures de cœur que par son talent, un homme inquiet, instable, touchant des cachets astronomiques, mais d'une avarice sordide, en somme de nature pleine de contradictions. Mais avant tout un virtuose pour qui les difficultés en apparence insurmontables devenaient des jeux d'enfants, et qui se jouait des doubles cordes les plus ardues, des pizzicati « de la main gauche et surtout des doubles harmoniques » pour le plus grand ébahissement de son auditoire. Cet artiste réunissait à lui seul tous les atouts de technique et d'expression dont un seul eût rendu célèbre n'importe quel autre violoniste.

Presque du même âge que Viotti, W. A. Mozart (1756-1791), charmant, dès sa tendre enfance, ses auditeurs par son talent miraculeux de pianiste. Il composa, à quatre ans, son premier concerto pour piano alors qu'il ne savait pas même écrire. Ses voyages comme pianiste virtuose le conduisirent de succès en succès et les salles, les églises et les théâtres de tous les pays d'Europe étaient pleins à craquer lorsqu'il donnait un concert. Malgré la facilité de sa technique, il ne sacrifiait jamais à la pure virtuosité et restait toujours le musicien génial qui parvenait à unir l'orchestre et le piano en un spirituel dialogue. Grâce à cette particularité, ses

concertos représentent d'immortels chefs-d'œuvre de la littérature musicale.

Le style pianistique de Mozart eut une influence prépondérante sur ses successeurs, mais pourtant les pianistes appartenant à « l'Ecole viennoise » qui lui succédèrent, bien que célèbres à leur époque, sont presque oubliés de nos jours. C'étaient des virtuoses qui ne copiaient chez Mozart que sa technique éblouissante sans comprendre l'âme et qui ne jouaient qu'en visant à l'effet. Exceptons pourtant J. L. Dussek (1760-1812) qui enrichit la bibliothèque des pianistes de ses sonates et concertos. Un des derniers représentants de l'Ecole viennoise est J. N. Hummel (1778-1837) qui fut élève de Mozart durant deux années. L'influence de son maître se reconnaît facilement dans ses œuvres, mais ce qui est noblesse et grâce chez Mozart, devient souvent vanité mondaine chez Hummel.

C'est *Beethoven* qui, surgissant (en 1792) au beau milieu de cette floraison de concert bruyants, pompeux et superficiels, va bouleverser de fond en comble le style pianistique. Il fut aussi célèbre par l'interprétation de ses concertos gigantesques qui paraissaient injouables à ses contemporains, que par ses improvisations passionnées qui remuaient profondément ses auditeurs. Il introduisit dans l'interprétation des modes d'expression et des nuances inusitées jusqu'alors et qui influèrent sur le jeu de tous les pianistes au XIX siècle. On n'aurait peut-être pas eu de *Robert Schumann* (1810-1856) pianiste, si Beethoven n'eût existé; il suffit de jouer ses sonates pour s'en rendre compte.

Dans F. Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) on retrouve un pianiste génial, se rapprochant un peu du style brillant de l'Ecole viennoise, mais que son goût naturel et son érudition musicale préservent toujours de la vulgarité.

Du même âge que Schumann et Mendelssohn *Frédéric Chopin* (1810-1849) fut un des pianistes les plus prestigieux de tous les temps.

Etoile de première grandeur, il ne brilla pas très longtemps au ciel des virtuoses. Il n'écrivit presque que de la musique pour piano et créa un style tout à fait nouveau. Avec lui le piano devient un instrument qui vibre et qui chante avec le musicien. Nous sommes toujours émerveillés par la richesse de cet art.

Tandis que Chopin reste le poète de la tendresse, *Franz Liszt* au contraire (1811-1886) domine les salles de concert et subjugué les foules. Sa technique fantastique l'entraîne dans une carrière qui ne peut être comparée qu'à celle de Paganini. Mais, pour lui, sa facilité n'est qu'un moyen pour traduire des idées philosophiques et religieuses (François d'Assise, Dieu dans la solitude, etc.), dont la réalisation semble parfois un défi. Son ascendant sur le public provient autant de sa « maestria » que de sa volonté morale et le fait qu'à la fin de sa vie, après une carrière agitée, on le voit entrer dans les ordres, n'est que la confirmation des idées transcendantes qui le hanteront toute sa vie.

A. S.

(A suivre).

Faites lire

Les
Nouvelles
Musicales

à vos amis