

A nos dévoués Collaborateurs, à nos Amis, à nos Lecteurs nous offrons nos meilleurs souhaits de nouvel an.

Nous les remercions de l'empressement avec lequel ils nous ont vigoureusement aidé dans notre tentative aujourd'hui couronnée de succès. Grâce à eux, après un mois de sa nouvelle existence, notre œuvre se trouve non seulement solidement constituée, mais en pleine prospérité.

Depuis notre numéro du 1^{er} décembre dernier, accueilli avec une faveur marquée, chaque jour nous apporte un nombre important d'abonnements, et cela sans interruption. C'est un résultat que nous n'aurions osé espérer en cette période troublée.

Notre but a été compris et approuvé. Nous nous en sentons fiers et encouragés.

RENÉ DOIRE.



QUELQUES NOTES

sur

L'EXÉCUTION DE LA MUSIQUE

Un jour, Sarcey, prenant à partie les compositeurs de musique, les accusait d'appuyer sur les E muets, de les prolonger même. Je lui écrivis un mot pour l'informer que les compositeurs n'étaient pour rien dans l'affaire, et qu'il se faisait de grandes illusions, en se figurant que la musique lui arrivait telle que les auteurs l'avaient écrite.

En effet, chanteurs et instrumentistes rivalisent pour dénaturer les œuvres qu'ils interprètent. Avant de signaler quelques-unes de ces infractions, je demande pardon d'avance aux excellents artistes qui pourront se reconnaître et se trouver froissés de mes paroles. Tous croient bien faire en agissant comme ils le font ; ils sont victimes d'enseignements erronés de bonne foi, de la mode, de l'esprit d'imitation qui est au fond de la nature humaine. On parle beaucoup des « progrès » que l'on a fait en musique, parce qu'on s'est habitué à la musique compliquée, dite savante ; dans bien des cas il serait facile de constater le contraire, car le public supporte maintenant sans même s'en apercevoir des fautes de goût qu'il n'eût pas tolérées autrefois ; il les encourage même assez souvent.

Commençons, si vous le permettez, par le chant.

« Aller en mesure » gêne les chanteurs, et ils s'en affranchissent volontiers. Cette gêne ne date pas d'hier, et il ne faut pas en accuser les habitudes modernes ; une partition de Rameau, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra. possède cette annotation de la main de l'auteur : « Je demande qu'on aille en mesure, on me l'a promis ».

Mais tout en n'allant pas en mesure plus qu'autrefois, les chanteurs ont

Bp. 63

contracté depuis quelques années le système de *battre la mesure* en chantant. Ce système est déplorable ; il ne rectifie pas la mesure, que l'on bat à faux ; il donne à l'exécution une allure mécanique ; il nuit à la bonne exécution au théâtre et au concert, le chanteur devant suivre la mesure que lui bat le chef d'orchestre et non une mesure particulière. Enfin il produit parfois des effets désastreux, quand l'artiste est tellement habitué à ce geste qu'il le conserve en scène, devant le public. Je pourrais citer une grande cantatrice qui battait la mesure avec son ventre ; d'autres dont les gestes se cassaient comme ceux d'une poupée à ressort... aucun chanteur ne battait la mesure dans ma jeunesse et les choses n'en allaient que mieux.

Mais ce ne sont là que des peccadilles. Plus funeste est l'habitude qui s'est introduite partout :

De s'arrêter sur les notes hautes, fût-ce dans les vocalises ;

De s'arrêter dès que la voix reste seule, sans accompagnement, ne fût-ce que pour quelques notes.

On ne s'imagine pas, dans le public, à quel point les anciens ouvrages des répertoires de l'Opéra-Comique et surtout de l'Opéra sont défigurés, par cette méthode barbare.

A cette habitude se joint celle, pour les ténors, de tout chanter de poitrine, et de pousser des cris sauvages là où l'auteur a indiqué des effets de douceur. Duprez, qui n'avait ni voix mixte, ni voix de tête, ne pouvait chanter autrement. Il était, paraît-il, merveilleux ainsi, mais il a eu le grand tort d'ériger en principes les exigences de son propre tempérament.

C'est ainsi que dans sa méthode, en parlant des nuances, il dit :

« Suivez toujours l'impulsion de la phrase musicale ».

Et il donne pour exemple la phrase des *Huguenots* :

« Le danger presse et le temps vole : Laisse-moi, laisse-moi, laisse-moi partir ! » Et il indique un *Crescendo* aboutissant à un *fortissimo* sur le troisième *laisse-moi*.

Or, l'auteur a indiqué le contraire ; après un *crescendo*, le troisième *laisse-moi* est indiqué *piano*, ce qui exprime admirablement la situation de l'homme amoureux qui voudrait partir, mais n'en a pas le courage.

Cette belle intention est maintenant perdue. C'est bien pis encore sur les paroles « Voici l'heure », que Valentine chante avec désespoir et Raoul avec ivresse, dans le contraste du *forte* pour l'une et du *piano* pour l'autre. Tous deux crient à pleins poumons, en ayant soin de faire sur la note aiguë un long « point d'orgue », que l'auteur n'a pas indiqué ; ce sont des cris de bête qu'on égorge, ce n'est plus ni du chant, ni de la musique, ni de l'art lyrique.

Et cela retombe sur l'œuvre, qui n'en peut mais.

Autrefois, la diction du récitatif était une branche importante de l'art du chant, qui demandait de longues études ; le « mouvement » était laissé à la volonté de l'exécutant, qui devait alors étudier le texte, précipiter ou ralentir son débit suivant les besoins de la déclamation.

Pour se débarrasser de ce travail, Duprez a inventé la *diction large* du récitatif. Cela fait illusion un moment, quand la voix est belle ; mais la monotonie qui résulte de ce système rend bientôt le récitatif insupportable, surtout lorsqu'il se trouve en désaccord complet avec une situation agitée. Ce procédé a tué le récitatif : on n'ose plus en écrire, ce qui devait être un élément de variété étant devenu un élément de froideur et d'ennui.

Quand la musique d'un ouvrage dramatique a été bien « cuisinée » par les chanteurs, les chefs de chant, les professeurs, toutes les entorses données au texte musical deviennent des « traditions » et il n'est plus possible de les déraciner.

Que dire de cette mauvaise habitude qui sévit surtout sur les cantatrices, et qui s'appelle le *chevrotement* !

Une voix sans aucune vibration dans les moments passionnés, comme j'en ai entendues en Allemagne, est insupportable, parce que dans la nature, quand on est fortement ému, la voix est altérée ; mais cette vibration doit être exceptionnelle. Une phrase calme est dénaturée quand elle est dite par une voix chevrotante. Et certaines cantatrices sont tellement habituées à cette façon de chanter qu'il leur est devenu impossible de faire autrement.

Cette maladie sévit aussi avec intensité sur les instruments à cordes. Les jeunes violonistes et violoncellistes sont façonnés au *vibrato* de telle façon qu'il leur est devenu impossible de tenir leur doigt tranquille sur la corde. J'ai eu, il y a quelque temps, l'honneur de diriger l'excellent orchestre de l'Opéra-Comique : les premiers violons étaient sous mes yeux, et je remarquais que les violonistes d'un certain âge jouaient tranquillement tout ce qui devait être tranquille, alors que les jeunes gens vibraient continuellement sans nécessité.

Avec cette façon de procéder, tout morceau dans le mode mineur devient triste et expressif, alors que parfois l'auteur a voulu lui donner un autre caractère. Tous les airs de danse, ou peu s'en faut, des xvi^e et xvii^e siècles sont en mode mineur ; ce mode éveillait alors des idées d'élégance et non de tristesse. Avec le *vibrato*, ces menuets et gavottes paraissent lamentables. Ce n'est pas ainsi que jouaient les grands violonistes Sarasate, Sivori, Joachim.

Au xvii^e siècle, l'archet (arco) était un petit arc, de forme courbe. Il tenait à la corde ; on « détachait » difficilement, et seulement lorsque c'était indiqué.

De nos jours, l'exécution du violon est basée sur le « détaché », et l'*archet à la corde* est l'exception. Il s'ensuit que l'exécution des œuvres de S. Bach et de Hændel ne répond plus du tout à ce qu'elle devait être, et que leurs œuvres, prenant une allure perpétuellement sautillante, sont complètement dénaturées.

Pour l'exécution sur le piano, il s'est produit un phénomène inverse. On s'est épris, tout à coup (cela date de l'époque de Kalkbrenner) du *legato* perpétuel, qui n'était pas du tout dans les habitudes précédentes. Chez Mozart, chez Beethoven, lorsque le *legato* n'est pas indiqué par l'auteur, ce n'est pas précisément un détaché, mais un *non legato* qu'il faut employer, analogue à ce qui se produit quand sur un instrument on donne un coup de langue, sur un instrument à corde un coup d'archet à chaque note.

Il me serait facile de le prouver si je pouvais donner des exemples. Liszt demandait qu'il y eût « de l'air entre les notes ». Liszt a formé d'innombrables élèves dont beaucoup ont été des professeurs ; et cependant ce n'est pas son école qui a prévalu, pour le plus grand malheur de la musique. La maison Breitkopf a voulu faire une édition complète de Mozart, et pour cela elle a fait appel à tous les possesseurs de manuscrits qui se sont empressés de les mettre à sa disposition. Malheureusement elle a confié la surveillance des concertos à Reinecke, et celui-ci au lieu de chercher uniquement la pureté des textes s'est empressé de leur appliquer des idées ; et ce ne sont partout que des *legato*, *molto legato*, *sempre legato* en contradiction avec les intentions de

l'auteur. Il a commis encore d'autres crimes, qui sont irréparables, car il n'y a pas apparence que de longtemps on fasse une édition de ces merveilleux concertos qui en rétablisse l'authenticité.

Mais Reinecke n'est pas seul coupable, et presque toutes les éditions modernes des classiques, en France comme ailleurs, sont altérées de la même façon.

De grandes erreurs sont commises à chaque instant dans l'interprétation des « mouvements » de la musique ancienne. Il n'y avait pas autrefois, entre le *Largo* et le *Presto*, la grande distance que nous pratiquons aujourd'hui; le *Largo* n'était qu'un *Adagio*, le *Presto* qu'un *Allegro*, l'*Allegro* qu'un *allegro moderato*; et l'*Andante*, d'après le sens du mot italien, était un simple *moderato*. L'indication *Andante allegro* existe chez Haendel. Aussi se trompe-t-on généralement en exécutant trop lentement l'air superbe de Gluck « Divinités du Styx », dont le mouvement, sans être très rapide, doit être animé. Le vrai mouvement avait été donné à Mme Viardot par Berlioz, qui se souvenait de l'avoir entendu chanter par Mme Branchu, alors qu'*Alceste* était encore au répertoire de l'Opéra.

C. SAINT-SAËNS.
