

## L'Art du Chant

A FRÉDÉRIC STENGEL.



On ne sait plus chanter, de nos jours, pas plus Bach, Mozart et Gluck que Duparc ou Fauré. Ce n'est pas que les belles voix manquent, ni les tempéraments, ni les natures, ni les tuyaux d'orgue. Au contraire et le budget des Beaux-Arts nous apprend que tout cela se paye mieux que jamais. Mais il n'y a plus de chanteurs comme ceux que nos pères fêtaient, que nous applaudissions nous-mêmes, qui s'appelaient Mme Krauss, Auguez, Eléonore Blanc, Mme Kinen, Warmbrodt, au souvenir desquels le désir me monte au cœur. Car la voix n'est-elle pas l'instrument par excellence, celui où l'artiste vibre directement, sans intermédiaire, sans artifice, le plus touchant, le plus ému, le plus musical des instruments ? Ce n'est pas qu'on ne cultive pas le chant. Elèves et professeurs pullulent. Ceux-ci sont les premiers à pleurer une décadence que chacun se croit seul en état d'arrêter et dont chacun rend son voisin responsable. Ils en donnent mille raisons : le goût du public perverti par la musique moderne antivocale, l'incompréhension où vivent les compositeurs contemporains des exigences de la voix, l'influence de Wagner, etc., etc., dont la meilleure ne vaut rien. L'art du chant se meurt et la faute pourrait bien en être aux chanteurs eux-mêmes. En dehors de toutes les chapelles, grandes ou petites, dont les pontifes s'excommunient réciproquement, je ne vise aucune école, aucune méthode. J'avoue même que j'en serais incapable. Les questions de technique sont du ressort des gens du métier. Je n'en suis point. Je m'occupe d'art uniquement, je recherche les causes de mon plaisir ou de mon déplaisir, je me moque donc de la « suprême » injure d'incompétence qu'on ne manquera pas de me jeter à la face. Découvrons la plaie, lecteurs ; à d'autres le soin d'y apporter le remède.

Et d'abord qu'on ne vienne pas me parler de ce qui est du chant et de ce qui n'en est pas, des exigences de l'organe et patati et patata. Je trouve outrepassant de réclamer pour une classe de musiciens, un régime spécial. Pourquoi la voix ne s'accommoderait-elle pas comme le violoncelle ou la clarinette, de tous les jeux de la fantaisie créatrice ? Pourquoi serait-elle condamnée aux périodes carrées de la rhétorique pseudo-classique ou aux sussurements douceâtres du *Delmet des pauvres* et du *Delmet des riches* ? Le compositeur n'a d'autres règles à respecter que celles imposées par les limites naturelles et le caractère de l'instrument qu'il emploie. Je veux bien croire que Bach ou Mozart qui jouaient du violon, écrivaient plus facilement pour cet instrument que Franck ou Schumann. (Notez que je n'en sais rien.) Cela n'empêche pas les œuvres de Franck et de Schumann d'être admirables. Il est possible que Chopin soit plus « pianistique » que Beethoven, que Fauré le soit moins que d'Indy. Je suis convaincu que celui qui, *techniquement*, joue bien les uns, jouera parfaitement les autres. Mozart est plus vocal que Haendel, Schubert que Brahms, qu'est-ce que cela peut bien nous faire ? Sommes-nous condamnés à ne plus entendre que du Liszt du Vieux temps ou du Paganini, à cause des *exigences des instruments* ? L'école du violon est-elle en décadence parce que Bertelin et Roussel n'écrivent plus comme Corelli ou Kreutzer ? Pour exécuter Bach, Fauré, Franck, d'Indy, Mozart, Schubert, Schumann, Bruch, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Beethoven, Tartini ou Ravel, il faut savoir son métier.

Il y a dans l'éducation artistique deux branches. Il y a l'art d'abord, l'étincelle divine que le travail attisera, dont il fera un brasier ardent et lumineux. Certaines disciplines dirigeront votre tempérament, en canaliseront les impulsions exubérantes. Vous apprendrez le style, c'est-à-dire à conserver à chaque morceau, à chaque auteur,

son caractère propre, vous comprendrez qu'on ne chante pas un lied comme une cavatine ou un air de bravoure, vous saurez ce que vous pouvez mettre de votre fantaisie dans une œuvre sans la déformer, vous développerez plus ou moins heureusement ce que vous avez en vous. L'autre branche c'est le métier, c'est-à-dire la façon de se servir de la matière sans laquelle il n'y a pas d'art, éducation purement technique, qui vous conduira à la connaissance et à l'usage de toutes les ressources d'un instrument. Et cela est l'essentiel. J'exige d'un pianiste, avant tout, qu'il sache jouer du piano, d'un poète qu'il sache sa langue. Sans métier vous vous escrimerez en vain, quelque puissante que soit votre nature. Il faut arriver à le posséder si bien qu'il soit un jeu et si parfait que vous supprimiez jusqu'à l'apparence de l'effort. Vous êtes-vous jamais demandé si Casals était un brillant violoncelliste ? Si Lili Lehmann chantait bien ? Remarquez qu'il est possible d'atteindre à la perfection technique seule. Je cite Rosenthal, incomparable pianiste, impossible artiste. Mais au moins sait-il son métier ! Le contraire n'est pas possible. L'art consiste précisément à dire ce que vous avez dans le cœur, exactement, d'une façon originale et vous n'y parviendrez que lorsque vous aurez assimilé votre métier jusqu'à en faire une partie de vous-même.

Dans l'art du chant, ni style, ni technique. Le style, on ne parle que de ça. Il y a des gens qui pour Gluck, par exemple, appellent de la sorte un certain nombre d'accents pathétiques, des attitudes pleines de beauté, de distinction, de grandeur. C'est parfait. Nommons-nous d'admirables acteurs, des mimes sublimes, mais ne nous prétendons pas des chanteurs ! Le style ne consiste pas davantage à ajouter ou à supprimer des points d'orgue dans Mozart, ou à chanter Bach, Schubert et Duparc. Et je juge de l'enseignement technique par les résultats. Les voix tremblent comme les cordes sous le vibrato agaçant de violonistes inexpérimentés, cela sous prétexte de sentiment, les notes détimbrées pour être plus faciles sont inégalement développées, sans rondeur, sans couleur, sans netteté ; au lieu de métier, quelques trucs seulement.

Il s'agit bien de Wagner. Le coupable, le seul, le vrai coupable, c'est le théâtre. Il s'agit bien de Wagner. C'est à Meyerbeer, Ambroise Thomas, Gounod (celui des valse inepes de *Mirille* et de *Roméo*, non à l'exquis charmeur, tendrement novateur, que je ne rougis point d'aimer sincèrement), qu'il faut s'en prendre. A la base de l'enseignement du chant il y a ces gens-là et M. Massenet. L'air de la folie d'*Hamlet*, l'air du *Mysolis*, du *Rossignol*, la valse du *Pardon de Ploermel*, la *Reine de Navarre*, le *Prophète*, *Hérodiade* ou les Bijoux de *Faust*. Ces choses-là sont non seulement des atrocités musicales, mais elles ne sont pas vocales, elles sont *théâtrales*, écrites pour faire valoir un geste, une note, un effort momentané, pour briller. Ce n'est point Wagner qui a tué le chant, c'est l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle. Si vous savez chanter, si vous avez un instrument solide, établi, posé, ferme, sûr, exercé, Wagner ne vous fera aucun mal, vous le *chanterez* avec la grandeur, l'intensité, la beauté que vous mettez dans Beethoven ou Gluck. Dans la symphonie magique des instruments, la voix humaine remplira son rôle à souhait, comme un basson ou une flûte. Ecoutez Lili Lehmann également parfaite dans Mozart, Schubert, Brahms, Schumann, Wagner ou Strauss, et Lili Lehmann n'est pas loin d'avoir 60 ans ! Lorsqu'on vient me raconter que telle cantatrice célèbre s'est cassée la voix à chanter la *Tétralogie*, je n'en crois rien. J'affirmerai que si elle s'est usée, c'est qu'elle n'a jamais su chanter, et j'en prendrai à témoin Mme Litvinne. J'ai assisté aux concours de chant du Conservatoire. Je suis édifié. De grands airs toujours, de grands airs encore, avec le plus d'effets possibles, ou bien du Haendel pompeux et grandiloquent, traité comme du Auber ou du Duparc travesti à la Halévy. D'art pas l'ombre, de musique pas l'ombre, du chant l'ombre seulement. La voix est un instrument qu'il s'agirait de développer, d'établir, de cultiver comme on cultive une main de pianiste ou des doigts de violoniste. Un profes-

neur de violon n'a pas à se soucier de ce que sera son élève virtuose, amateur ou petit violon d'orchestre. Pourquoi donc avoir à s'occuper de ce que sera un chanteur ? Il n'y a pas dix façons de chanter, il y en a une. Il faudrait commencer par enseigner aux élèves le chant uniquement. Lorsqu'ils auront la voix posée, qu'ils seront les maîtres de leur métier, capables d'exécuter également bien un lied et une cavatine, que ceux qui veulent faire du théâtre passent le temps nécessaire à s'assimiler les trucs spéciaux à l'art dramatique.

Une chose me surprend. Tous les professionnels ont la bouche pleine de ce mot magique : la méthode italienne. Chacun se déclare l'héritier légitime et le gardien jaloux d'une tradition sacro-sainte en dehors de laquelle il n'y a point de salut. Mais oui, il n'y a de vrai, de grand, de beau que le bel canto italien, mais alors pourquoi ne pas travailler la musique italienne, pourquoi Thomas au lieu de Bellini ? Pourquoi Halévy au lieu de Rossini ? Pourquoi Meyerbeer au lieu de Pergolèse, Piccini, Salieri, Mercadante et *tutti quanti* ? Qu'on ne m'accuse pas de vouloir réhabiliter la cavatine italienne désuète, facile, brillante et superficielle improvisation. Je ne demande pas à entendre *Tancrède* ou *Sémiramis*, je demande à ne plus entendre les *Noces de Jeannette*, l'air du Page des *Huguenots*, ni les inepties de la *Reine de Navarre*. Malgré tout sous le laisser-aller facile de l'improvisation, il y a de la musique dans ces Italiens, de qualité inférieure, je veux bien, mais, dans leurs singes français du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y a rien. Pour la délicieuse cavatine de *Norma* : *Casta Diva* je donne tout Meyerbeer et tout Ambroise Thomas réunis avec la *Favorite*, par dessus le marché. Je demande qu'au lieu d'étudier la valse du *Pardon* on étudie la cavatine d'*Otello*, celle-ci c'est du chant, l'autre du truc. Mais c'est du théâtre aussi. C'est surtout de la virtuosité. Une cavatine est un monologue lyrique qui, pour les spectateurs, était l'unique intérêt de la pièce. La voix y est traitée comme un instrument dont le compositeur exploite savamment toutes les ressources. Les grands chanteurs italiens étaient formés dans des conservatoires célèbres. Ils y entraient enfants, y apprenaient la musique, le solfège, avant et en même temps que le chant. Il fallait des années de travail, d'un travail assidu et complexe pour faire un chanteur comme il en faut encore pour faire un flûtiste ou un pianiste. La discipline était admirable. Le compositeur écrivait spécialement pour l'usage de gens à qui rien n'était impossible, qui ne connaissaient pas de difficulté. De là la largeur à la fois et la légèreté, le sérieux et le brio du style de l'opéra sérieux dont Mozart a créé de sublimes et définitifs exemples. Les vocalises y ont un caractère. Ce n'est pas la roulade bête, blanche, comme dans la valse de *Juliette*, mais la vocalise intelligente, colorée, expressive, comme un trait de violon dans une sonate. Chez les grands artistes classiques, la vocalise est nécessaire, logique, tels les ornements de certains monuments qui ne font que mettre en saillie les charpentes de l'architecture. Chez les Italiens purement virtuoses elle est utile encore et charmante comme les guirlandes qui décorent les clefs de voûte et les entablements des palais rococo. Si le goût n'en est plus pur il est exquis encore. Le Zwinger de Dresde ou telle église italienne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont-ils pas délicieux ? La vocalise franco-italienne est bête, laide et inutile comme les élégances prétentieuses surchargées et bourgeoises du style Louis-Philippe. Un trait est là parce qu'il faut un trait, les notes roulent sans raison pour rouler. Il s'agit pour le chanteur d'en faire le plus possible, dans le plus court espace possible. Il s'agit surtout d'arriver, en escamotant le tout, à un certain point culminant qu'attend l'admiration des badauds. Que diriez-vous si l'on enseignait aux futurs violonistes à faire montre uniquement d'une ou deux notes jolies ou brillantes tenues en point d'orgue sur une certaine corde particulièrement sensible sous leurs doigts ? C'est exactement ce qui se passe pour les futurs chanteurs. Encore une fois je ne demande point à entendre au concert ou dans les concours toutes les vieilleries

italiennes. Je crois seulement que, comme matière à études, rien ne vaut ces vieilleries. Quand vous aurez la technique qu'il faut pour exécuter une cavatine si vous avez en vous le feu sacré de la musique et de l'art, vous ne chanterez plus de cavatine mais Bach et Mozart, Schubert, Schumann ou Fauré ; vous nous les donnerez dans leur intégrale beauté.

Que diriez-vous d'un système d'éducation qui condamnerait les violonistes ou les pianistes à ne pouvoir jouer que du concerto ? C'est pourtant ce qui arrive. Toute une partie de la musique vocale, la plus pure, la plus musicale, la plus riche, la plus belle est condamnée à l'oubli. Par un vague accès de snobisme, on s'évertue encore à chanter Bach avec une rare incompréhension. Mais le beau lied, celui de Gluck, de Beethoven, Schubert, Brahms, Duparc, Fauré et les autres, où est-il ? Les plus grands, les plus célèbres artistes de l'heure actuelle sont pour la plupart médiocres, sinon mauvais, dès qu'ils font autre chose que du théâtre. Je cite au hasard Rose Caron, Grandjean, Bréval. Habités aux exigences de la scène, beaux tempéraments, puissantes et rares natures, ils sont arrivés à émouvoir, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'art du chant.

Il y a autre chose encore. Wagner ! Wagner est moins coupable en somme que ses compatriotes. J'ai déjà dit que c'est un caractère essentiel de la race allemande, de rechercher l'expression avant tout. J'ai rappelé l'habitude de nos voisins de chanter en chœur de longs *Volkslieder* de 5, 6, 10 couplets, dont ils ne retranchent rien, tous sur la même mélodie. Ils s'efforcent de répéter chaque fois l'identique mélodie avec des variantes d'interprétation, d'accentuations suivant la tournure que prend le texte, ce qui prouve bien que, pour eux, la musique n'est qu'un renforcement du sens sentimental des paroles. Remarquez que beaucoup de chanteurs allemands avant Wagner pratiquaient le principe de l'*expression*. Stockhausen qui fit délirer l'Allemagne, et qui était tout que wagnérien, trouva là la raison de son succès. Je suis loin de blâmer la recherche de l'expression mais je trouve mauvais qu'on lui sacrifie la beauté. Alors que les instrumentistes deviennent de plus en plus habiles, les chanteurs désapprennent leur métier. Je ne crois pas que l'intensité soit incompatible avec la beauté. Je cite Joachim, Casals, Mysz Gmeiner, Lili Lehmann. Je crois que si vous avez du tempérament et que vous ayez du métier, vous créerez l'expression dans la beauté, ce qui est le but de l'art. Pourquoi crier, grincer, hurler, déclamer, alors qu'il serait si simple de chanter. Je pense, pour mon compte, qu'une mélodie est expressive en elle-même et que, sachant chanter, en la chantant sur des voyelles seulement vous lui donnerez la puissance dont elle est susceptible. Je nie que la mélodie soit faite pour renforcer le mot. Elle exprime musicalement le sentiment qu'exprime poétiquement la parole, elle suit le rythme du vers, la syllabe accentuée lui sert de point d'appui. L'art du chant, théoriquement devrait se passer du mot. Pratiquement ce mot n'a qu'une importance très secondaire. Ne chante-t-on pas Mozart, Schubert et Schumann en français sur des textes grotesques sans rien leur enlever de leur admirable poésie ? La seule utilité du texte c'est de colorer les voyelles sonores.

L'art du chant se meurt, mais il se maintient intact chez les gens du monde. J'affirme que telle jeune femme, telle jeune fille d'un médecin célèbre en remonteraient comme art et comme métier à tous les professionnels. La raison en est des plus simple. Les gens du monde travaillent, ils apprennent le chant pour leur plaisir, sans l'objectif du théâtre, ils se développent avec constance, doucement, en amateurs, mettent le temps qu'il faut pour assouplir, consolider, étendre, approfondir, le temps dont un violoniste, un pianiste ont besoin pour savoir leur métier. Les professionnels eux, ne travaillent plus. A quoi bon ! avec une belle voix inculte, ou sans voix, il est si aisé de réussir. Ce qui ne peut se chanter se raconte. Il y a le geste rédempteur, il

y a l'attitude, il y a le cri et la note bienfaisante que tout être humain, si mal doué soit-il, a au fond du gosier (chez moi qui n'ai pas de voix, c'est le *fa dièze*) et qui sortant éclatante au bon moment, enlève les applaudissements.

Pourquoi les gens du monde qui sont de parfaits chanteurs sont-ils de moins bons exécutants ? Parce que les gens du monde savent leur métier de chanteurs et que les professionnels ne le savent pas, parce que si les gens du monde savent leur métier de pianistes ou de violonistes les professionnels le savent mieux qu'eux. Je suis donc convaincu que si l'on étudiait sérieusement, rationnellement le chant, comme les instruments, le bel art ne tarderait pas à reflourir. La musique y gagnerait. Il y a entre la *Serva Padrona* et *Pelléas*, entre les lieder de J.-S. et Ph.-Em. Bach et Fauré tant d'œuvres uniques où l'âme humaine a mis le meilleur de soi. Il y aurait une joie infinie à les entendre chanter avec la perfection que d'autres apportent aux sonates de Beethoven ou aux études de Chopin.

Paul de STOECKLIN.

---

## M. Claude Debussy

### Et l'Avenir de la Musique française

---



NOTRE excellent collaborateur, M. Paul Landormy, fait paraître chez Paul Delaplane une *Histoire de la Musique*, qui vient à son heure. Dans cet ouvrage remarquable se trouvent résumées les découvertes récentes de la musicologie : notamment en ce qui concerne les *trouvères et les troubadours*, la *musique instrumentale du moyen âge et de la Renaissance*, les *origines de l'opéra*, la formation de la *sonate* et de la *symphonie classiques*. Une place importante est réservée à toutes les grandes figures de l'histoire de la musique : Lulli, Rameau, Gluck, Bach et Hændel, Haydn et Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner, etc. Le *mouvement musical contemporain* en Allemagne, en Russie et surtout en France, fait l'objet d'une étude détaillée : un chapitre est consacré à César Franck et à son école, un demi-chapitre à M. Claude Debussy. A côté des indications purement historiques, l'auteur ne s'est pas abstenu des jugements critiques. Il a voulu donner à ses lecteurs, non seulement une vue d'ensemble sur l'évolution des genres musicaux, mais aussi le sentiment très net de la dignité d'un certain art et de certains artistes, par opposition à la bassesse et à la vulgarité d'une production industrielle qui avilit compositeurs et public.

Nous avons eu communication des bonnes feuilles du livre de M. Landormy, et nous sommes heureux de pouvoir communiquer à nos lecteurs les pages très intéressantes par lesquelles il se termine :

..... Quelque part que l'on fasse aux influences extérieures qui ont amené M. Debussy sur le chemin de ses découvertes, il n'en reste pas moins qu'il fut un extraordinaire inventeur. Jamais peut-être dans toute l'histoire de la musique on ne put constater un si brusque ni si radical changement de technique. Toute l'harmonie traditionnelle en est bouleversée. Disons mieux : il n'en subsiste rien. Au lieu de nos seules gammes, majeure et mineure, « lieux communs » de toute mélodie, une foule d'échelles différentes dont on conçoit que la variété puisse se diversifier presque à l'infini : gamme à cinquième degré abaissé ou au contraire élevé d'un demi-ton, gamme de cinq notes, gamme par tons entiers, etc. Au lieu de la distinction fondamentale des accords consonants et des accords dissonants, tous les accords considérés comme consonants ; par suite, plus de résolutions, plus d'enchaînements corrects et incorrects ; des accords nouveaux formés de rencontres de sons jugées auparavant barbares et exclues de la musique. On pense bien que les professeurs d'harmonie s'émurent d'un